JACQUES

IBERT

GÉRARD MICHEL



MUSICIENS DE TOUS TEMPS

SEGHERS

JACQUES IBERT

JACQUES IBERT
par
GÉRARD MICHEL

Collection dirigée par JEAN ROIRE

La couverture a été dessinée par JEAN FORTIN

MUSICIENS
DE TOUS LES TEMPS

JACQUES IBERT

L'homme et son œuvre
par GÉRARD MICHEL
Catalogue des œuvres
Discographie
Illustrations

Editions Seghers

A la mémoire de
Paul Gilson

LA VIE

Premières notes • Un carton de fort bristol, aux coins légèrement arrondis :

Monsieur et Madame Antoine Ibert

ont l'honneur de vous faire part de la naissance de leur fils Jacques

4, Cité d'Hauteville

Paris, le 15 août 1890.

C'est ainsi qu'un dimanche, à midi, celui qui allait devenir l'un des musiciens les plus indépendants de son temps fait son apparition dans la société.

Le petit Jacques-François-Antoine-Marie Ibert est un bel enfant. Une photographie, qu'une main inexperte a rehaussée de couleurs tendres, nous le montre à l'âge de dix-huit mois,

bras nus, en robe de mousseline et de dentelle, avec une large ceinture bleu ciel, portant aux pieds des chaussettes blanches et des souliers baby vernis : il a le visage rond, encadré de cheveux bruns et bouclés ; le nez est busqué, le menton volontaire et coupé d'une fossette sensuelle. Sa destinée semble toute tracée : sa maman lui apprendra la musique, il jouera du violon et, plus tard, il marchera sur les traces de son père, c'est-à-dire qu'il fera du commerce. Il n'y a pas de problème pour les parents que cette naissance comble d'aise.

A cette date, les affaires d'Antoine Ibert (1853-1933) [1] sont prospères. Il est négociant, commissionnaire en marchandises pour l'exportation. Les bureaux et l'entrepôt se trouvent dans une rue que domine la butte Montmartre. Cela a son importance : Jacques Ibert est bien parisien. Mais il n'est pas que parisien car son ascendance maternelle mêle avec séduction l'aristocratie à l'exotisme. Cela aussi est important. Son arrière-grand-mère est allemande : Elisabeth-Marie-Caroline von Loekenring avait épousé le baron de Lartigue, trésorier-payeur général sous le second Empire. Etait né de cette union Henri-Jules-Frédéric Lartigue qui, sous-chef de cabinet au Ministère des Finances, prit pour femme Isabelle Berazar (1834-1912), native du Pérou. Grâce à cette grand-mère, notre musicien pourra affirmer, parfois sans déplaisir, « dans mes veines coule un assez fort pourcentage de sang espagnol ». Jacques adorera d'ailleurs

1. Le grand-père paternel de Jacques Ibert, Eugène-Henri Ibert, décédé en 1872, était pharmacien à Rosny ; celui-ci avait épousé en 1852, à Gasny, Marie-Appoline-Augustine Lenfant, sage-femme, décédée en 1885.

cette aïeule qui, vivant à Paris, lui apprendra la langue ibérique pour mieux lui raconter les merveilleuses légendes de son pays natal. Et, puisque nous sommes à l'heure espagnole, ajoutons que Ibert était par sa mère, Marguerite Lartigue (1863-1934) le petit cousin de Manuel de Falla, son aîné de quatorze ans, qu'il verra souvent avec plaisir et profit.

La musique était à l'honneur dans la famille du jeune enfant. Son père avait pour elle un goût d'amateur, et il se plaisait à retrouver sur son violon les refrains des chansons de Béranger ou des musiciens légers de l'époque. Sa mère, en revanche, était une fort bonne pianiste. Elève de Le Couppey et de Marmontel, elle avait souffert de ce que son père, haut fonctionnaire des Finances, ait jugé peu respectable pour l'une de ses filles de faire une carrière de professionnelle. Aussi, cet amour pour la musique, le reporta-t-elle sur son fils unique, rêvant d'en faire un grand virtuose, un violoniste « chevelu et romantique ». Avant même qu'il ait acquis une notion élémentaire de l'alphabet, elle lui apprit ses notes. Dès l'âge de quatre ans, ce furent les premiers contacts avec l'instrument. Malheureusement il fallut très rapidement se résigner à abandonner le violon, l'étude de celui-ci imposant une fatigue qui risquait d'altérer la santé, déjà fragile, du débutant. Sa mère lui plaça donc les mains sur le clavier et, avec une patience et une ténacité admirables, elle commença à guider ses premiers efforts. Car, Jacques Ibert le reconnaîtra avec une certaine satisfaction rétrospective, cela n'alla pas sans cris ni récriminations de sa part.

L'étude des gammes et les exercices le rebutaient. Par contre, les touches blanches et noires, lorsqu'il pouvait en toute

liberté les caresser, ou les percuter, exerçaient sur lui un vif attrait. Aussitôt que sa mère avait le dos tourné, il transformait ces exercices en de déconcertantes improvisations qui avaient évidemment le don de susciter la réprobation maternelle. De combien de stratagèmes celle-ci ne devait-elle pas user pour obtenir un résultat sérieux ! « Passe bien ton pouce, attention au quatrième, ne remue pas ton bras », disait-elle, alors que le jeune élève louchait sur la pièce de deux sous, posée sur sa main droite, et qui, si elle ne tombait pas au cours de ces satanées gammes, devenait sa récompense. Mais celle-ci acquise, le jeu des improvisations recommençait. L'enfant était musicien au-delà de toute espérance. Mme Ibert en fut vite convaincue et c'est avec une sollicitude et un courage exemplaires qu'elle s'efforça de concilier son désir — qui était devenu son devoir — de faire de son enfant un véritable artiste, avec celui de son mari qui souhaitait vivement que Jacques puisse un jour l'aider dans son commerce. Considérant en effet les exercices pianistiques de son fils avec indulgence, M. Ibert exigea de le voir consacrer une activité plus importante à ses travaux scolaires.

Une vocation •

Ces jeunes années vont s'écouler très vite entre les leçons de piano, les cours du collège Rollin où Jacques Ibert ne tardera pas à entrer, et les grandes vacances qu'il passe aux Andelys, au pied du Château-Gaillard, chez son oncle Adolphe Albert, à Vaucresson

chez sa marraine, Mme Manceron, ou, au bord de la mer, à Yport et à Carantec.

Mais avant même d'être parvenu au stade de l'adolescence, il aura pris conscience, de façon inéluctable, de sa vocation. A l'âge où certains ne songent qu'aux jeux de construction mécanique et se battent avec leurs premières rédactions françaises, Jacques Ibert avait décidé d'être compositeur.

Déjà s'estompait l'image de l'enfant en costume marin que l'on conduisait dans les salons amis, et qui, sous l'œil attendri de sa mère, jouait son petit morceau. C'est d'ailleurs à ce même attendrissement que le compositeur devait céder plus tard lorsqu'il évoquera ces instants de son enfance. Non pas pour se souvenir de ses premiers « succès musicaux », mais pour se rappeler les artistes qui se trouvèrent être ses premiers auditeurs, chez l'une de ses tantes en particulier, Renée Vert, modiste réputée. Celle-ci coiffait les célébrités des scènes lyriques et dramatiques, qu'accompagnaient de nombreux admirateurs, comédiens, chansonniers, peintres et écrivains. Là se rencontraient Lucien Fugère, Paul Delmet, Yvonne de Bray, Guy et Germaine Gallois, Marie Brasseur, l'épouse du comédien Lavallière, Abel Faivre, Fursy, Hyspa, Courteline, Georges Spork, Toulouse-Lautrec. « Toulouse-Lautrec terrorisait l'enfant de sept ans que j'étais alors, devait confier Jacques Ibert. A peine plus haut que moi, il approchait de mon visage sa grosse tête barbue et me disait d'une voix douloureuse : « Elles sont méchantes, je me vengerai ! ». Sans doute le peintre en voulait-il aux petites mains qui se moquaient de lui, mais je ne pouvais

m'empêcher de croire qu'il me tenait pour responsable de leurs railleries ».

Cependant, parmi les clientes de Renée Vert, une dame d'une grande bonté retenait l'attention du jeune virtuose, car mieux que tout autre elle savait le récompenser. C'était Mme Médrano qui avait pour lui loge ouverte tous les jeudis après-midi. Jacques Ibert ne saura dissimuler à quel point il avait toujours conservé un goût marqué pour les spectacles du cirque.

Son éducation littéraire et artistique ne se fera pas non plus attendre. Son oncle Adolphe Albert — le mari de Renée Vert — peintre lui-même et ami de la plupart des grands impressionnistes prendra plaisir à faire aimer au jeune garçon l'Art sous toutes ses formes. Pendant l'été 1900, entraîné par Claude Monet, il loue sa propriété des Andelys et s'installe avec sa femme et son neveu Jacques à Heurgival, à deux kilomètres de Giverny, dans un ancien couvent. De nombreux amis peintres, comme Pissaro et Signac viennent les entourer. Jacques écoute leurs conversations, les regarde peindre, apprend à voir la nature avec des yeux différents. De son côté, son cousin, Louis Chouquet, docteur en médecine et poète de talent, l'initie à la poésie de Verlaine, de Mallarmé, de Charles Cros.

Mais revenons à la vocation du jeune musicien. A l'âge de douze ans, Jacques Ibert se plonge dans la lecture d'un traité d'harmonie de Reber et Dubois qu'il avait découvert on ne sait où et qu'il tenait, le jour, bien dissimulé dans une précieuse cachette de sa chambre. Et voici qu'il se livre à ses premiers essais : il écrit des valses et de brèves mélodies.

Si la composition permet ces évasions romantiques bénies de

l'adolescent, elle revêt aussi un aspect pratique. Puisque les exercices pianistiques des manuels habituels sont si ennuyeux, il n'est que d'en inventer de plus plaisants et dont l'utilité, voire la difficulté, ne sera pas moindre. De la sorte le jeune musicien se fait pédagogue, pour lui, pour lui seul. Il considère cela avec humour. Sans plus. Car il n'est pas dupe. Il ne se laisse pas prendre à son propre jeu. Il ne s'agit là d'ailleurs que d'un jeu. Très lucide, il sait bien qu'il a tout à apprendre.

C'est ici qu'il faut parler d'une personne qui a joué un rôle essentiel dans la première partie de la vie de Jacques Ibert. Il s'agit de Mlle Marie Dhéré, professeur de piano. Nous avons dit les exigences du père de Jacques ; ce dernier devait accomplir le cycle normal des études scolaires. Or il n'avait alors aucune raison d'être préoccupé. Son fils était, au collège Rollin, un bon élève. Il pouvait donc poursuivre parallèlement ses études de piano comme il le désirait. Sa mère le confia alors à Mlle Dhéré qui non seulement tenait un cours réputé, mais aussi comptait parmi ses élèves les enfants de familles connues d'elle qui lui donnaient ce qu'il est convenu d'appeler toutes les garanties morales. Et, c'est un fait, Jacques Ibert allait par la suite, aux moments difficiles que la vie ne lui épargna guère, trouver chez cette personne un second foyer. Il y rencontra entre autres les enfants Veber. Le fils, Michel, qui sera écrivain sous le pseudonyme de Nino et sa sœur Marie-Rose qui deviendra, après la guerre, Mme Jacques Ibert. Il y fera aussi la connaissance d'un prêtre exceptionnel, l'abbé Loutil (Pierre Lhermitte de son nom de plume) qui lui apportera un appui spirituel profitable, à cette époque où la séparation de l'Eglise et

de l'Etat trouvait de profondes résonances au sein de nombreuses familles. Indiquons ici que Jacques Ibert, s'il fut baptisé, ne reçut dans sa jeunesse qu'une éducation religieuse très sommaire, son père, en raison de ses convictions politiques, s'étant opposé à ce qu'il fasse sa première communion, au désespoir de sa mère. C'est seulement en 1916 qu'il communia pour la première fois.

Jacques Ibert fut-il un brillant élève ? Oui, au sens pédagogique du terme. Mais, bien qu'il excellât dans l'interprétation de Mozart et de Chopin, il ne fut jamais question, pour lui, d'envisager une carrière de virtuose.

Savoir choisir • 1908. L'échéance. Jacques Ibert est bachelier. Ce diplôme qui lui procure une certaine satisfaction est aussi une cause d'angoisse. Il marque l'heure inexorable du choix. Car, maintenant, son père compte sur lui pour le seconder dans ses affaires. Or ce choix, il y a plusieurs années qu'il a été arrêté. Le jeune homme ne veut pas être commerçant, mais compositeur. Une vocation n'est pas une option. Et c'est ici qu'interviennent la volonté et surtout le courage. « Entre deux solutions, dira-t-il, il ne faut pas craindre de choisir la plus difficile, car on ne donne vraiment toute sa mesure qu'en vainquant une résistance... J'ai toujours éprouvé une secrète sympathie à l'égard des jeunes qui sont contre quelque chose ou contre quelqu'un ; c'est une forme d'auto-

défense qui a son caractère et son utilité dans la vie comme dans l'art ».

Mais le courage pour Jacques Ibert va d'abord consister à ne pas livrer aussitôt le combat. Vis-à-vis de son père, il ne s'en reconnaissait pas le droit. Ce serait pour lui un choc terrible qu'il était indispensable de lui éviter. Tout au moins dans l'immédiat. A cette époque en effet la famille Ibert passait par de graves difficultés financières. Le père de Jacques, nous l'avons dit, exportait des marchandises. Or une très importante expédition, pour laquelle une assurance avait été mal contractée, avait entièrement disparu dans une catastrophe maritime, acculant celui-là presque à la ruine. Avec une volonté extraordinaire, il parvenait à faire face, mais le passif était considérable. Cette affaire allait d'ailleurs être pour Jacques Ibert un objet de préoccupations, même après la mort de son père, en 1932... Il avait fallu déménager au 37 de l'avenue Trudaine d'abord, et maintenant la famille habitait 41, boulevard de Clichy, (exactement au 4e étage, dans l'appartement même qui fut occupé par Messager et où vit actuellement Henri Sauguet). Et c'est ainsi que Jacques Ibert, paraissant entendre raison, entra en apprentissage au bureau de son père. Durant des semaines et des mois, il consentit à effectuer un travail pour lui ingrat entre tous, et physiquement très pénible. Il était de santé fragile, nous nous en souvenons ; pour cette raison il avait dû abandonner l'étude du violon. A quoi pouvait-il songer, en maniant les lourds ballots, empaquetant, ficelant, bref se livrant aux activités du parfait manutentionnaire auxquelles s'ajoutaient également celles du représentant de commerce ? Quelle musique secourable pouvait

résonner dans sa tête douloureuse ? Son objectif demeure le Conservatoire et, afin de s'y préparer, il se fait inscrire en cachette, pour la somme de onze francs par mois, dans un cours de solfège et d'harmonie de la rue Geoffroy-Marie.

Il faudrait d'ailleurs préciser : les Conservatoires, bien qu'à cette époque le Conservatoire de musique ne fût pas séparé du dramatique. En effet, parallèlement à l'appel impérieux de la musique, une attirance très réelle pour le théâtre s'était manifestée chez le jeune homme. Il s'agissait même d'une passion fervente qui n'était point récente, mais remontait à l'époque où il rencontrait chez sa tante Renée Vert les célébrités de la scène qu'elle recevait fréquemment. Aussi, à l'insu de ses parents, Jacques Ibert suivait-il également le cours de Paul Mounet qui lui avait trouvé des dons sérieux. Il faut dire qu'il renonça assez vite à envisager une carrière de comédien. Cela se passa dans les circonstances suivantes. Un jour, apprenant qu'un cours d'art dramatique allait être organisé par le journal Comœdia, il décida de s'y faire inscrire. S'étant ouvert à sa mère de ce projet, celle-ci fut non seulement stupéfiée, mais véritablement bouleversée par cette idée : « Si tu fais ça, ton père en mourra ». Emu par l'attitude de sa mère, il renonça à ce concours, et définitivement à la carrière d'acteur. Il savait que de toute façon il retrouverait, par le biais de la musique, le monde du théâtre qui le séduisait tant.

Mais l'abandon de ses « projets dramatiques » ne faisait que renforcer sa volonté de se consacrer entièrement à la composition. Entièrement et de la façon la plus officielle qui soit. Obtiendrait-il le consentement paternel ? Il en doutait. Mais il

était désormais décidé à précipiter les choses. Il s'agissait de trouver le moment le plus opportun pour vaincre l'hostilité de son père. Manuel de Falla et Georges Spork, qui avaient bien voulu examiner les premiers travaux du jeune homme, venaient une nouvelle fois de lui conseiller de se présenter à une classe d'harmonie du Conservatoire. Il ne s'agissait plus maintenant de perdre une autre année. L'heure de l'affrontement avait sonné. Jacques Ibert avait choisi. Je me souviens ici d'un propos que le compositeur tint au cours d'une conversation qui portait précisément sur le choix d'une carrière : « Si la vocation est authentique, elle est irrésistible, et la tâche des parents est de décider s'ils pourront ou non favoriser cette vocation jusqu'à l'aboutissement final. Les professions artistiques sont dominées par de telles difficultés matérielles et autres, qu'on ne saurait se montrer assez sévère à l'égard de ceux qui souhaitent s'y consacrer ».

Le père de Jacques Ibert fut plus que sévère. Il se montra dur dans sa décision. Puisque son fils avait choisi sa voie, il devait accepter tous les risques qu'elle pouvait comporter. Il vivrait désormais de ses propres moyens, ses parents ne lui assurant plus que le gîte. C'est-à-dire qu'il conserverait sa chambre dans l'appartement familial, mais aurait à faire face à toutes ses dépenses. Qu'importe ! Il se sent délivré. Mieux il est libre. Libre comme il a toujours désiré l'être. D'une liberté qui lui confère une totale indépendance. Et déjà cette indépendance, dont il se prévaudra en toutes circonstances, prend ici sa véritable signification. Il n'a pas rompu avec son père dont il conserve l'affection et assurément l'estime, mais il va pouvoir travailler au grand jour, préparer officiellement les concours du Conserva-

toire, et ne plus rien devoir qu'à lui-même. Une page vient d'être tournée.

Au Conservatoire • Admis en 1910 comme auditeur au Conservatoire, il entre l'année suivante dans la classe d'harmonie d'Emile Pessard. Celui-ci, qui fut le professeur de Gustave Charpentier et de Maurice Ravel était, au dire même de Jacques Ibert, « un homme délicieux, mais qui avait une conception de l'harmonie qui ne semblait pas être partagée par les jurés des concours ». Cela n'empêche pas son élève d'obtenir d'emblée un premier accessit, fait qui ne s'était pas produit depuis longtemps dans cette classe. Par la grande porte le jeune musicien entre donc, en 1912, dans la classe de contrepoint et de fugue d'André Gédalge. Le remarquable pédagogue a tôt fait de déceler chez Ibert les qualités qui marquent les musiciens de race. Il n'ignore point la situation de celui-ci et le convie à se joindre aux élèves de son petit cours particulier qui ne réunit que des sujets très doués. Et c'est ainsi que Jacques Ibert forme avec ses excellents camarades Darius Milhaud et Arthur Honegger ce que j'aimerais appeler le « Groupe des Trois ». Une amitié très forte les lie dès cette époque, amitié dont ils n'allaient jamais se départir. Nous verrons même plus tard Honegger et Ibert se retrouver côte à côte dans la vie, comme deux frères, et travailler ensemble plusieurs fois, à la réussite d'œuvres communes. Pour l'instant ils n'en sont qu'aux préludes, impromptus, mouvements de sonate ou de

quatuor — exception faite pour Milhaud qui, lui, présente déjà au Maître des sonates entières et des quintettes. Mais l'enseignement de Gédalge est tel que c'est à lui que seront dus les premiers et très grands succès par lesquels s'ouvriront les carrières exceptionnelles de nos trois compositeurs. On sait la somme de travail qu'Ibert fournit cette année-là, ayant parfaitement compris la valeur des leçons de son maître. Nanti des récompenses nécessaires, il entre en 1913 dans la classe de composition et d'orchestration de Paul Vidal où il obtiendra avec une facilité assez déconcertante un nouvel accessit qui sanctionnera ce premier cycle d'études musicales. Le premier, il faudrait dire le seul, car dans quelques semaines la guerre va éclater. On s'accordera plus tard à parler du « métier souverain » de Jacques Ibert. Mais ce métier n'était-il pas inné chez celui pour qui l'enseignement officiel du Conservatoire n'aura duré que trois ans ?

Revenons rapidement quelques années en arrière pour suivre Jacques Ibert dans ses activités extra-scolaires qui, selon l'expression, lui permettent de gagner sa vie. Ses besoins, certes sont assez modestes, mais encore faut-il y subvenir. Bien qu'il répugne à enseigner, l'élève du conservatoire se fera lui-même professeur : leçons absolument inintéressantes, fastidieuses parfois, mais rémunératrices. Sans davantage d'enthousiasme, il se fera également accompagnateur. Besogne particulièrement ingrate surtout lorsque les exécutants à qui l'âge conférait, à défaut d'aisance, une indestructible confiance en soi. Une fois cependant, il prit un grand plaisir à accompagner un musicien d'autant plus que son salaire, original et assez inattendu, l'enchanta. Il

avait un jour découvert, chez un antiquaire de la rue Victor-Massé, un traité de Berlioz autographié par l'auteur lui-même, et cherchait à en débattre le prix avec le marchand. Or, celui-ci, qui n'était autre qu'une ancienne basse de la Scala de Milan, Zucconi, intéressé par le cas de ce jeune étudiant peu fortuné, lui fit simplement cadeau de l'ouvrage de Berlioz. Mieux, il voulut bien lui apprendre les rudiments de l'art vocal contre quelques séances d'accompagnement. Et c'est ainsi que Jacques Ibert découvrit Rossini, Donizetti, Verdi, enfin tout le bel canto italien. Il apprit de plus à poser sa voix. A ce propos, il entrera à l'Opéra... comme figurant [2]. Petits cachets, mais gagnés dans l'enthousiasme. Il rédigera également des commentaires d'œuvres musicales, montrant d'ailleurs une préférence marquée pour les analyses de quatuors et de symphonies de Mozart et Beethoven. En dehors de cette tâche de routine, il a trouvé un travail relativement lucratif qui, pour être, dans un sens, et à tort peut-être, peu avouable, lui procure parfois une réelle satisfaction. Il écrit, aux fins de publication, des morceaux de piano légers et faciles et des chansons. Il produit ainsi un nombre assez considérable de valses et de bostons, dont, il faut le reconnaître, plusieurs seront des morceaux à succès. Il les signe, non sans humour, William Berty, pour leur conférer un certain goût de terroir étranger... Un jour, au cours de l'une de ces longues marches à travers Paris, auxquelles s'astreignait le père de Jacques, en contraignant celui-ci à l'accompagner, tous deux s'arrêtèrent derrière un groupe de badauds qui écoutaient des musiciens ambu-

2. Quarante ans plus tard il deviendra le « grand patron » de l'Opéra.

lants. La chanson plaisait manifestement au père. Et quand son fils, tout heureux, lui avoua qu'il en était l'auteur, il fut bouleversé. Ce n'était qu'un « air des rues »[3]. Mais quelles réalités ne se trouvaient pas derrière cette modeste composition ? Je suis pour ma part persuadé que cette expérience, menée dans le domaine si ingrat qu'est la musique populaire, fut des plus profitables pour Jacques Ibert. Il était doué, nous le savons. Toutefois si l'on considère bien l'aisance avec laquelle il allait, dès ses premières compositions importantes, savoir manier le phrasé mélodique, on doit concéder que cet art n'avait pu être acquis qu'au prix d'exercices cent fois renouvelés.

Le Cinématographe • Voici donc notre jeune musicien prenant contact avec le public, de façon encore anonyme. Or il n'allait pas tarder à affronter celui-ci directement, ou plus exactement en lui tournant le dos. Un bel après-midi, Jacques Ibert, rentrant chez lui, passait place Pigalle lorsqu'il vit, sur l'une des glaces d'un café qui jouxtait un cinéma, une affichette qui retint aussitôt son attention. On demandait un pianiste pour jouer durant la projection des films. C'était l'âge d'or du cinéma muet. Ibert n'hésita guère. Pourquoi pas ? Il se présenta aussitôt à la direction du cinéma, l' « American-Theater », qui l'engagea sur le champ. Pianiste-compositeur,

3. Parmi les titres de ces chansons retenons : *Mon petit n'asticot* et *L'Môme Aristide*.

il improvisa devant l'écran où se déroulaient les premiers films de Charlot et de Tom Mix, durant de longues soirées, et même les dimanches et jours fériés presque douze heures d'affilée. Dure période d'apprentissage qu'il ne regretta d'ailleurs jamais, car pendant celle-ci il eut la satisfaction d'apporter une aide matérielle à la maison familiale. Il gagnait 14 francs par jour, somme qui, pour lui, était considérable, à l'époque. En même temps il exerçait son imagination en improvisant, au rythme des images, des musiques bien diverses, tour à tour tendres et violentes, musiques qui n'étaient pas toujours du goût — il en conviendra — du public qui fréquentait ce cinéma de quartier. Amateur passionné de théâtre, Jacques Ibert découvrit le cinéma, et cette nouvelle expérience ne fut pas étrangère au penchant marqué dont il ne cessa de faire preuve pour toutes les choses qui regardaient le septième art. Il est plaisant de se rappeler ici que ce jeune musicien qui improvisait — on dirait aujourd'hui « en direct » — des centaines de musiques de film, allait devenir ce compositeur à qui l'on devait confier la partition musicale d'un des premiers films parlant : *S.O.S. Foch,* et qui serait un jour juré au Festival de Cannes, auteur de quelque soixante musiques de film.

Un opus 1 ? • Arrivé à cette période de la vie de Jacques Ibert, on peut se poser la question : qu'a-t-il produit jusqu'ici de « valable » au sens naturellement qu'il donne lui-même à ce mot ? En effet la plupart des

jeunes compositeurs peuvent, à l'âge de 24 ans, afficher déjà un début de catalogue prometteur. Ibert ne fut pas embarrassé pour me répondre quand je lui demandais un jour quelle était sa première œuvre, son « opus I » ? Il fit le point avec franchise et lucidité : « Un auteur sait-il jamais quelle est sa première œuvre ? J'ai écrit dans mon enfance un certain nombre de petites pièces sans valeur que ma mère conservait pieusement, mais je ne crois pas qu'elles aient jamais mérité le titre pompeux d'opus I. Au conservatoire je me suis livré à plusieurs exercices scolaires, notamment en composant une sonate pour violon et piano d'inspiration franckiste que joua d'ailleurs Darius Milhaud. Travail scolaire encore, une œuvre pour orgue et quatuor à cordes, que je dirigeais au cours d'une cérémonie commémorative restée sans lendemain, et que je ne peux vraiment pas considérer comme ma première œuvre sérieuse ». Et les premières mélodies ? Elles sont cependant nombreuses. A vrai dire Ibert n'en fit jamais grand cas. Tout compositeur plus ou moins doué écrit des mélodies ; souvent avec bonheur, certes ; mais c'est dans l'ordre des choses. Retenons toutefois deux pages écrites en 1910 que le musicien n'a pas reniées et qui furent réunies, pour l'édition, dix ans plus tard. Deux mélodies d'une sensibilité légèrement fauréenne, qui surprennent un peu par la clarté de l'expression vocale, annonçant la réaction anti-impressionniste de l'après-guerre. Ce sont *Le Jardin du Ciel,* poème de Catulle Mendès, et une *chanson* de Maeterlinck « *Elle avait trois couronnes d'or* ». Mais pour Jacques Ibert : « En réalité ma véritable œuvre qui pourrait porter l'indication d'opus I, — bien que je n'aime pas ce mot qui pour moi n'a pas de signification ;

d'ailleurs aucune de mes œuvres ne porte un numéro d'opus — me paraît devoir être mon poème symphonique, *La Ballade de la geôle de Reading* auquel je songeais pour la première fois durant la guerre ».

1914-1918 • Août 1914 — Jacques Ibert cherche à s'engager. Il n'a pas été appelé car, par deux fois, au temps du service militaire, il a été réformé. Il ne peut se faire à l'idée que d'autres se battent, tandis qu'il doit passivement demeurer chez lui. Combien se seraient accommodés de cette situation et, sans arrière-pensée, auraient poursuivi études et travaux, soucieux de leur seule carrière. Lui, il enrage d'être empêché d'accomplir ce qu'il estime être son devoir. Ayant délibérément rangé plumes et papier rayé, il multiplie les démarches. Enfin, par la Croix Rouge, il obtient satisfaction. Brancardier-infirmier, il rejoint le front.

En novembre 1914, il est affecté à un hôpital chirurgical d'Amiens, sous les ordres du médecin-chef de la 2e division d'infanterie, le docteur C. Teissier. Le 15 novembre il écrit à ses parents :

« J'ai assisté à la lutte d'un aéroplane français contre deux taubes : pauvre petit oiseau de France, c'est lui qui fut touché à mort. Enfin chaque jour apporte son émotion : le canon gronde fort... Sont hospitalisés chez nous deux musiciens connus : Delacroix de l'Opéra-Comique, ami intime de Vidal, et Albert

Roussel, le grand compositeur de la Schola. Ce matin, opérations : je sens encore l'iodoforme à pleines narines : il y a un pauvre petit chasseur qui est mort encore cette nuit : gangrène... Je prends les plus élémentaires précautions : hier je me suis piqué en déshabillant et en nettoyant un malade. Brûlé immédiatement... »

Pendant quelques mois il restera à Amiens, puis il part en Champagne avec une ambulance du front. Le docteur D.F. di Chiara, chirurgien de l'ambulance 12/4 écrit à son propos (26 février 1916) : « Cet infirmier a fait preuve des qualités les plus précieuses, par son intelligence, sa compétence, son esprit d'ordre et de discipline, enfin son dévouement très grand pour les blessés très graves que j'ai pu lui confier ». Et il ajoute : « J'ai eu l'occasion à plusieurs reprises de l'utiliser dans ma salle d'opération soit comme aide, soit comme anesthésiste ; dans cette matière sa compétence est absolue et m'a toujours permis d'opérer en toute sécurité, sans avoir à me préoccuper de l'anesthésie de mon opéré ».

En seize mois, Jacques Ibert sera intervenu dans plus de 800 opérations. Le grand chirurgien Lecène, qui avait apprécié, lui aussi, les qualités d'Ibert, lui dira :

— La guerre terminée, si vous renoncez à la musique, venez me voir et je vous prendrai comme anesthésiste dans mon service.

Au printemps 1916, Jacques Ibert contracte une parathyphoïde. A peine remis, et après un bref séjour dans le Midi de la France où il achève sa convalescence, il essaie de reprendre ses fonctions d'infirmier. En vain : son état de santé est tel

que les médecins le renvoient à la vie civile. Il s'engage alors à la 20e section de Secrétaires d'Etat-Major ; toutefois, en mai 1917, il est de nouveau réformé. Refusant d'être condamné à l'inaction, il n'a plus qu'une idée en tête : rejoindre les armées. Mais, sa condition physique étant si précaire, quelle porte militaire peut désormais s'ouvrir devant lui ? Contre toute logique, il va encore triompher. Avec la complicité, cette fois-ci, du Ministère de la Marine. Il apprend en effet que l'on recrute, sur concours, du personnel pour le service du chiffre. Comme il a son baccalauréat de mathématiques élémentaires, et qu'il connaît parfaitement l'anglais et l'espagnol, il tente sa chance, réussit, et se trouve ainsi rengagé dans la Marine.

Nommé Commissaire de 3e classe auxiliaire, interprète, au service du chiffre et des renseignements, il rejoint d'abord Cette, puis, sur sa demande, est envoyé à Dunkerque où il servira sous les ordres du vice-amiral Ronarc'h. Quelques mois plus tard, celui-ci le décorera de la Croix de Guerre. Il serait trop long ici de retracer la vie de Jacques Ibert, officier de marine, au cours des dix-huit mois qu'il passa sur les côtes du Nord de la France, participant à la destruction de plusieurs unités ennemies. Faut-il parler de sa bravoure, de sa ténacité, de sa générosité de cœur, de toutes ses vertus d'homme courageux ? Ce serait offenser sa modestie. C'est seulement après sa mort que je sus quelle avait été sa conduite au front. Une seule fois pourtant, Jacques Ibert voulut bien se laisser aller à évoquer quelques souvenirs de ces années tragiques. « Souvenirs bien divers et contradictoires. J'ai souffert beaucoup du bruit qui ébranlait mes nerfs. C'était pour moi une succession de chocs terribles...

Après, je me rappelle surtout, avec plus de plaisir, le délassement que je pouvais procurer aussi bien aux autres qu'à moi-même en jouant de l'orgue dans les villages que nous traversions. J'étais très touché de voir des soldats, gens de toutes conditions, s'émouvoir devant la musique. Ils oubliaient leurs peines, leurs soucis, et semblaient trouver un soulagement momentané dans ces périodes de trêve. D'autre part mon goût du contraste qu'offre un peu tout spectacle, même déchirant, se trouvait avivé, quand je considérais mes auditeurs de fortune qui n'étaient autres que mes camarades de combat ». — Un autre souvenir, plus précis, le hantait toujours puisqu'il allait, quelques années plus tard, lui inspirer son *Chant de folie*. « Je ne peux m'empêcher d'entendre encore les clameurs d'un groupe de blessés revenant du front, aveuglés et gazés par l'ypérite ».

Premières œuvres • Qu'avait pu composer Jacques Ibert durant ces quatre ans ? Peu de choses. Durant la première moitié de la guerre, presque toujours en mouvement, il n'en eut guère le temps ni le loisir. Citons cependant *Noël en Picardie* pour piano, écrit pour donner satisfaction à un médecin-chef, poète à ses heures, qui lui avait soumis un texte de circonstance ; page qui, pour la sincérité de l'écriture descriptive — il s'agit du rêve d'un jeune soldat qui entrevoit une fin victorieuse — mérite mieux que le qualificatif d' « œuvrette » que le musicien lui donnait.

Au repos, après l'offensive de Champagne, en 1915, Jacques Ibert a la possibilité de commencer une série de pièces pour piano conçues également pour la harpe, à l'exception d'une, *Le Vent dans les Ruines,* sorte de scherzo mystérieux et fluide. Il faut bien préciser que le recueil des *six pièces* pour harpe n'est pas la « transcription », au sens usuel du terme, des mêmes œuvres écrites pour le piano. Le compositeur pensa simultanément les deux versions instrumentales. Ce sont, avec des titres traditionnellement debussystes : *Matin sur l'eau, Scherzetto,* (qui se trouve aujourd'hui au répertoire de la majorité des harpistes), *En barque le soir, Ballade, Reflets dans l'eau* et *Fantaisie.* A cette époque également Ibert continue à travailler au recueil, qui deviendra célèbre, des *Histoires* pour piano dont les premières ébauches sont d'ailleurs antérieures à son entrée au Conservatoire, et qui sera terminé à Rome en 1920. Plus tard, durant la dernière période de la guerre qu'il fit, nous l'avons dit, comme officier de marine, Jacques Ibert trouva un peu plus de temps personnel pour la lecture et la méditation. C'est alors qu'Oscar Wilde lui inspira *La Ballade de la geôle de Reading* où « la souffrance de l'homme, dit-il, exaltée par le poète répondait à mes préoccupations du moment ». Cet « opus I » ne prendra corps que deux ans plus tard, également à Rome. Datent aussi de la guerre plusieurs œuvres pour grand orgue. Un choral et *Trois pièces (Pièce Solennelle, Musette* et *Fugue).* Ces pages fort bien écrites pour l'instrument, dans un style polyphonique très riche, révèlent l'influence passagère qu'eut le musicien des *Béatitudes* sur notre compositeur, qui nota : « Franck, que détestait Gédalge, exerça sur moi un certain attrait par la sensualité mys-

tique de ses œuvres ». Ces pièces d'Ibert concrétisent en quelque sorte certaines de ses improvisations dont il parlait dans ses souvenirs de guerre que nous venons de rappeler.

Grand Prix de Rome • Novembre 1918. L'armistice annonce la démobilisation, qui ne sera d'ailleurs pas immédiate. Jacques Ibert est entré maintenant dans sa vingt-neuvième année. Il ne met pas longtemps à faire le point. Ce n'est guère positif. A l'âge où tout artiste a déjà commencé à donner le meilleur de lui-même, il n'a encore produit que des essais assez modestes, et en nombre très limité. Bref, il se retrouve à peu près tel qu'il était cinq ans auparavant. Il n'est cependant pas découragé. « Des épreuves de ce genre mûrissent l'esprit et trempent le caractère ». Soit ! Mais il faut vivre. Et que peut apporter dans l'immédiat une carrière qui n'est même pas commencée ? Un nouveau cas de conscience guette le musicien. Il est, à ce moment, fiancé à Mademoiselle Veber. Il est devenu un catholique très pratiquant et aspire à une vie familiale, à un grand repos moral dont a besoin à présent son affectivité exacerbée par ces longs mois de violence et d'incertitude. Or on lui propose de rester dans la Marine. Outre une vie matérielle relativement aisée, on lui garantit un bel avenir. Il porte encore l'uniforme et, s'il le désire, il peut être promu sur l'heure. Alors, pourquoi s'obstiner à rechercher l'aventure musicale qui présente tant d'aléas ?...

Dix ans auparavant, la fin de ses études secondaires l'avait placé à une première croisée des chemins, et il avait choisi la voie la plus périlleuse. Avec une égale fermeté, il va persévérer dans sa résolution, celle-ci entraînant toutefois une obligation impérieuse : passer le concours de Rome. C'était là en effet le seul moyen pour un jeune compositeur d'être à l'abri du lendemain, au moins pendant les trois années que comporte le séjour à la Villa Médicis, à Rome. Encore fallait-il que Jacques Ibert obtint d'emblée la suprême récompense !

De toute son affection, lucide et confiante, Marie-Rose Veber encourage son fiancé et brise ses dernières hésitations que de louables scrupules entretenaient encore. « Votre destinée, lui dit-elle, est d'être musicien ». La décision est donc irrévocable. Les maîtres eux-mêmes n'ébranleront pas l'ancien élève : « Comment peux-tu songer à te présenter à ce concours ? lui disent-ils. Tu as fait la guerre ». Il est certain que l'entreprise paraissait insensée. La compétition demandait une préparation très longue et suivie, et, fait précis plus angoissant, le jeune musicien n'avait jamais écrit une cantate. Quelle chance avait-il de réussir ? Ecoutons-le : « J'ignorais en effet presque tout du mystérieux mécanisme de la cantate officielle. Mais en quelques semaines une amie très chère, Nadia Boulanger, ainsi que Roger Ducasse me révélèrent précisément les secrets de la cantate ».

Octobre 1919. — Les grands jours. Reçu au concours d'essai avec une fugue et un chœur pour voix et orchestre sur un texte de Leconte de l'Isle, Jacques Ibert entre en loge au Lycée Lakanal où, durant trois semaines, il va modeler, selon les préceptes les plus académiques qui ne rejettent heureusement pas

le précieux apport personnel, la cantate « *Le Poète et la Fée* ». Bonne Fée !... Jacques Ibert gagne. Il est premier grand prix de Rome.

Mariage • Rome. L'Académie de France. Trois ans et demi de liberté, pour composer ; pour voyager et travailler sans soucis matériels ; pour se livrer tout entier à son art. Son art au travers duquel apparaît en filigrane le sourire de la fée, de sa fiancée, Marie-Rose Veber. Le drame couve au sein de ce triomphe. Car à cette époque les couples ne sont pas admis à la Villa Médicis. A la rigueur les lauréats déjà mariés pourraient arriver et obtenir une dérogation. En faisant valoir aussi l'état de guerre... Mais d'un jour à l'autre, pour Jacques Ibert, la démobilisation sera effective. Celui-ci dans la minute qui a suivi la proclamation de sa victoire, a réalisé les nouvelles difficultés qu'il lui faut vaincre maintenant coûte que coûte. Alors que ses amis, ses maîtres se réunissent pour le fêter, et taquinent gentiment la jeune fiancée en l'exhortant à la patience : « quarante mois, ce n'est pas l'éternité », Jacques Ibert fait face, c'est-à-dire qu'il remue ciel et terre. Le mariage, a-t-il décidé, aura lieu demain, dimanche 12 octobre. Une tragi-comédie, un opéra-bouffe ; une scène de Shakespeare, de Labiche, de Pierre ou de Michel Veber. Les bans ne sont pas publiés. Où est le Procureur de la République ? Les témoins ? Nino a disparu. Les parents ? Impossible de les trouver. Mais rien ne peut arrêter

l'officier de marine. Ce dimanche-là, Marie-Rose Veber devient, pour l'état-civil, Madame Jacques Ibert. Quelques jours plus tard, le 30 octobre, une très belle cérémonie religieuse consacre cette union. Les derniers obstacles n'ayant guère résisté devant une telle ténacité, les jeunes époux peuvent, ensemble, préparer leur départ pour la Villa Médicis.

Nous avons déjà dit qui était Marie-Rose Veber. Il convient de connaître davantage ses parents. Car Jacques Ibert s'alliait à une famille d'artistes en renom avec qui il s'était déjà trouvé de profondes affinités, lesquelles, avivées par une amitié aussi sincère qu'agissante, devaient être la source de nombreuses et fructueuses collaborations. Le père de la jeune femme, Jean Veber, est peintre, dessinateur et graveur. Son style, à la fois robuste et plein d'humour, caustique et coloré, évoque certains bois flamands du XV[e] siècle. Ses caricatures politiques sont célèbres. Son oncle, Pierre, est auteur dramatique. Le boulevard a conduit au succès ses pièces telles que *La Présidente* ou *Loute*. Romancier, il a publié, entre autres, *Amour, Amour*. Quant à son frère, Michel, alias Nino, l'élève boute-en-train de Marie Dhéré, et qui est devenu pour le compositeur un véritable frère de cœur, il suffit, pour le présenter, de rappeler que c'est lui qui signera, avec Jacques Ibert, *Persée et Andromède, Angélique,* ou encore, d'une plume plus légère, la *Berceuse du petit Zébu.* Et comment ne pas dire le talent de Rosette Jacques Ibert, sculpteur elle-même, qui a hérité des dons familiaux les plus sûrs, et qui, ciseau et mailloche en mains, attaque les bois branchus dans leur configuration naturelle pour leur donner une forme noble et humaine.



Antoine Ibert, le père du compositeur.



Jacques Ibert et sa mère en 1902.

Premières escales • Le départ pour Rome n'étant prévu qu'en février, les jeunes mariés projettent un voyage de quelques jours aux Baléares, en Espagne, et peut-être même sur la côte africaine. Le souvenir romantique de Chopin, ses propres goûts d'artiste hispanisant, le désir de rencontrer dans sa demeure le cousin de Falla, dictent à Jacques Ibert l'itinéraire de ces premières escales. Malheureusement le voyage tourne court. Ibert tombe malade à Majorque ; le rendez-vous, chez Manuel de Falla, aux environs de Grenade, est manqué. Des ennuis pécuniaires venant aggraver les choses, le retour à Paris est précipité. Ce n'est que partie remise, estime avec calme le compositeur, qui rapporte néanmoins, de ce court périple, quelques souvenirs musicaux notés hâtivement sur le papier rayé. Une répétition en quelque sorte pour les futurs pensionnaires.

Février 1920. Rome enfin. Le voyage, qui a duré plus de trois jours, ne s'est pas déroulé sans incidents, tour à tour tragiques et comiques. Mais les nouveaux élus ont fait route de conserve : étaient avec Jacques Ibert, Jacques Carlu et Jean-Jacques Haffner, architectes ; Alfred Janniot, sculpteur ; Decaris, graveur... Et rien n'a pu entamer, sinon leur bonne humeur, leur optimisme. L'Italie traverse en effet à cette époque des jours très sombres. Troubles, émeutes parfois sanglantes ; climat pré-révolutionnaire dans lequel se prépare l'ascension du fascisme. Mais sur le Pincio, le palais des Ricci et des Médicis, que la clairvoyance de Bonaparte a fait territoire français au profit de l'Académie de France, est un havre où les seules passions per-

mises sont d'ordre esthétique. Le compositeur peut se mettre à l'œuvre.

Envois de Rome • Trois ans vont suffire à Jacques Ibert, non seulement pour rattraper le temps perdu — si tant est qu'il ait jusqu'ici perdu son temps — mais pour s'affirmer comme l'un des plus sûrs espoirs de la jeune musique. Il aura jeté sa gourme, presque séance tenante. Il se sera modelé un art propre, dont il ne déniera jamais le sens ni la valeur, le consolidant sur des assises telles qu'il n'aura plus le loisir ni le besoin de les modifier. Rarement un musicien aura réussi aussi rapidement à se trouver lui-même et à s'imposer. Il n'y a pas en effet d'autres exemples de « Prix de Rome », dont les envois aient été autant remarqués non seulement par les maîtres, mais encore par le public, et qui aient pris une place aussi importante dans toute leur production, que ceux de Jacques Ibert. Exception faite pour Gustave Charpentier qui avait conçu et réalisé à Rome la quasi-totalité de son œuvre.

Quels sont donc les titres des fulgurants débuts de notre compositeur ? *La Ballade de la Geôle de Reading,* poème symphonique d'après Oscar Wilde, qui est le premier envoi. Puis, l'année suivante, *Persée et Andromède,* opéra en deux actes de Nino d'après les « Moralités légendaires » de Jules Laforgue. En 1922-1923, le troisième envoi groupe le poème symphonique *Escales...* (1920-1922), un quatuor pour instruments à

vent, intitulé *Deux mouvements* pour 2 flûtes, clarinette et basson (1922), *Trois chansons* sur des poèmes de Charles Vildrac (1919-1922), et *Jeux,* sonatine pour flûte et piano. Enfin, *Chant de folie* pour orchestre et chœurs sur un texte de Pasteur Vallery-Radot (1924) qui sera considéré comme le dernier envoi. A ces partitions, il faut ajouter trois autres recueils écrits ou terminés à cette époque romaine : *Histoires...* pour piano (1922), les *Rencontres,* petite suite en forme de ballet pour le piano (1923) et *La Verdure dorée* sur des poèmes de Tristan Derème (1923). Enfin *Canzone Madrigalesca* de Francesca Milani pour deux voix et piano (1922).

Critiques • Pour bien comprendre la signification et la portée de ces œuvres, quant à leur contenu et leur expression formelle, il faut, je pense, reprendre certains des commentaires que suscitèrent les envois de la part des censeurs officiels de l'Institut, et quelques-unes des critiques qui accueillirent les premières exécutions de ces ouvrages, en particulier celles qui furent exprimées dans la presse au lendemain de l'audition solennelle publique des Envois de Jacques Ibert, le 24 décembre 1924, salle de l'ancien Conservatoire. Riche programme : La *Ballade* et *Escales* qui étaient en fait des deuxièmes auditions ; la *Sonatine* pour flûte et piano interprétée par Louis Fleury et Jean Doyen ; quatre scènes de *Persée et Andromède* par Mlle Marie-Louise Asso, MM. Villabella et Mahieux ; les *Deux mouvements*

par la Société moderne d'Instruments à vent, dédicataire, composée de MM. Fleury, Baudoin, Cahuzac et Dherin ; et *Chant de Folie,* avec l'orchestre et les Chœurs de l'Opéra dirigés, comme il se devait, par Henri Busser.

Relisons la critique.

— Jacques Ibert a suivi l'enseignement du Conservatoire ; il a même obtenu le prix de Rome. Il est donc marqué des stigmates les plus redoutables aux yeux des « affranchis ». Or il s'est trouvé que cette victime des grandes disciplines de l'Ecole s'est révélée, dès le premier jour, comme plus profondément libérée des conventions que ceux qui faisaient profession d'être libérés... (Jacques Courneuve, *Le Quotidien,* 6 janvier 1925).

— M. Jacques Ibert n'est pas, comme le furent tant de ses devanciers, empêtré dans ses diplômes. Rapidement affranchi de la tutelle scolastique, ardent à la besogne, il s'est, dès sa sortie des classes, découvert une personnalité ; puis s'étant rapidement apprêté à livrer des batailles décisives, il s'est mis tout de suite, et fort énergiquement, en campagne. (Henri Collet, le parrain du Groupe des Six, *Comœdia,* 29 décembre 1924).

— Jacques Ibert a su déjà oublier tout l'acquis de l'école. Ce n'est pas seulement un musicien, c'est une tête bien faite. (Lindenlaub, *Le Temps*).

— Jacques Ibert s'est classé, du premier jour, au meilleur rang de ceux de son âge. On n'a pas tardé à s'apercevoir que, *tout prix de Rome qu'il était,* il apportait à la musique des dons naturels, une maturité d'esprit, un sentiment de la forme, un air de nouveauté dans l'harmonie, une fraîcheur d'expression qu'on eût été heureux de rencontrer chez certains de ses contempo-

rains, qui font plus de bruit que remarquable besogne... Nourri sans doute de la meilleure substance, du plus prudent enseignement officiel, il s'en est libéré plus tôt qu'on ne pensait. (Robert Brussel, *Le Figaro,* 29 décembre 1924).

On ne peut qu'être saisi par la similitude de ces jugements qui corroborent d'ailleurs l'opinion générale des auditeurs de cette grande première. Ceux-ci accueillirent en effet avec un enthousiasme réel la quasi-totalité du programme.

Jacques Ibert, trente ans plus tard, voulut bien reconnaître les faits ; mais sa modestie lui dicta cette explication : « N'étant resté que trois ans au conservatoire, et mes études ayant été complètement arrêtées de 1914 à 1919, je n'avais pas un métier aussi développé qu'on voulait bien le dire, et il me fut ainsi plus facile de me libérer de chaînes trop pesantes ».

Par souci d'objectivité, il convient de rapporter ici le sentiment de l'opposition, représentée par Alfred Bruneau. L'auteur de l'*Attaque du Moulin,* alors âgé de soixante-sept ans, s'en prenait particulièrement à la *Ballade* : « Jacques Ibert subit le joug despotique de nos modernes bruiteurs ; il accumule les fausses notes. En ces pages lourdes, volontairement informes, on découvre pourtant, au milieu d'atroces laideurs, des « coins » curieux, intéressants et même délicats qui révèlent une nature d'artiste... Il obtint récemment le prix de Rome, c'est un débutant. Espérons qu'il s'écartera vite du chemin dangereux où il s'engage... » (*Le Matin*).

Il ne s'en est jamais écarté, Dieu merci ! Mais à propos de ces « bruiteurs modernes », Jacques Ibert fit plus tard une mise au point qu'il est plaisant de rappeler ici : « Etais-je audacieux

pour un Prix de Rome ? L'audace ne consiste pas à provoquer le scandale. A notre époque d'ailleurs, le scandale concerté ne paie plus. On est tellement habitué à tout entendre, n'importe quoi, n'importe comment et n'importe où, que les mélomanes ne s'étonnent plus de rien. Le bruit tend à envahir peu à peu le domaine de la musique sans que l'on songe à s'en scandaliser. Et c'est cela qui me paraît surtout le plus grave ».

“ Une blague... ” • Voilà donc pour le sentiment du public. Côté officiel, que pensait le jeune compositeur des réactions très nuancées des magisters à son endroit ? Il s'en ouvrit une fois à Nino Franck : « Un jour je me suis présenté au concours de Rome et j'ai réussi. *C'est une blague qu'on ne fait pas deux fois.* M'a-t-on assez reproché ma musique agressive, mon extravagance... ! » Pour Jacques Ibert, en effet, le concours de Rome n'est pas une fin en soi. « Ce n'est pas un prix de persévérance. Si l'on n'arrive pas rapidement il vaut mieux y renoncer, car on évite un dessèchement et une déformation scolaires préjudiciables à la carrière ». Et de s'expliquer encore : « Ma musique extravagante ? En fait on me reprochait surtout certaines tendances jugées impertinentes, voire irrévérencieuses. Mais ne se justifiaient-elles pas ? » Jugeant qu'un quatuor à cordes était un genre difficile qui impliquait une maturité d'esprit, un métier accompli, et beaucoup de temps, il préféra écrire un quatuor pour instruments à vent. Devant

d'autre part se conformer à une certaine forme classique traditionnelle, il considéra, sans renier celle-ci, qu'en 1920 un mouvement de danse moderne, comme le *slow-fox* par exemple, pouvait fort bien tenir lieu du menuet pratiqué à l'époque de Haydn, de Mozart ou de Beethoven. Quant à son second envoi, son opéra *Persée et Andromède,* d'après Jules Laforgue, il dut reconnaître que les « ébats nautiques et équestres des personnages pseudo-mythologiques étaient fort éloignés des joutes académiques ».

Bref Jacques Ibert se montrait ingrat à souhait, de cette ingratitude qui, selon l'expression de Roland-Manuel, « est le seul sentiment qu'un Grand Prix de Rome puisse honnêtement témoigner à ses bienfaiteurs. L'ingratitude, en effet, explique Ibert, est nécessaire à l'artiste pour libérer sa personnalité. Une délivrance ne se fait pas sans heurt. Qui dit ingratitude, n'entend pas manque de respect ni mépris. Mais si un sentiment de reconnaissance doit amener l'artiste à imiter ou à copier ses maîtres, ce sentiment interdit toute réaction valable ».

Laissons le dernier mot à Emile Vuillermoz. « Rien de moins académique que ces envois ». Il synthétise, parfaitement et avec brièveté, les diverses mises au point et explications, relatives à ceux-ci, que nous avons rappelées. De plus, par anticipation, il réfute catégoriquement certains chroniqueurs mal informés, voire mal intentionnés, qui trouveront facile de taxer Ibert d'académisme, sous le fallacieux prétexte, précisément, qu'il avait été Prix de Rome. Car souvent, au cours de sa carrière, il aura à souffrir de cette accusation gratuite. « Le terme académisme me fait frémir ; je ne déteste rien de plus au monde que ce qu'il est

convenu d'appeler le « style académique », c'est-à-dire où l' « Hart » avec un grand H se fait prétentieusement sentir ».

La Ballade de la Geôle de Reading • Le choix que fit Jacques Ibert du poème d'Oscar Wilde *La Ballade de la Geôle* de *Reading,* pour sa première œuvre importante, est symptomatique. Il avait été particulièrement frappé par la hantise de ce prisonnier que n'épargnaient pas les cris de souffrance de ses compagnons qui regardaient cette petite « tente » de ciel bleu représentant pour eux l'espoir et la liberté. Wilde avait écrit cette Ballade en 1897, à Dieppe, à sa sortie de prison où, condamné lui-même à deux ans de travaux forcés, à l'issue d'un assez sordide procès en diffamation, il avait connu un horse-guard condamné à mort pour avoir tué la fille qu'il aimait. On comprend qu'Ibert ait retenu ce thème de la souffrance et de la liberté, durant la guerre, et qu'il ait voulu, dès son arrivée à Rome, lui en donner l'achèvement musical qu'il avait longuement mûri. Robert Brussel écrivit : « On ne met point tant de passion à dépeindre la torture d'un autre prisonnier que soi-même ». L'œuvre fut créée aux Concerts Colonne, sous la direction de Gabriel Pierné, le 12 octobre 1922, puis rejouée fin 1924, lors de l'audition solennelle des envois. A la suite d'une exécution en Allemagne, en 1937, Ibert reçut des propositions de l'Opéra de Berlin pour en tirer un ballet expressionniste, mais le projet

n'aboutit pas. Dix ans plus tard, Jesus Etcheverry adapta et monta l'œuvre à l'Opéra-Comique. Cette réalisation chorégraphique qui vit le jour le 12 décembre 1947 donna entière satisfaction au compositeur. « La pensée d'Oscar Wilde, telle que je l'avais moi-même imaginée dans ma musique était admirablement respectée ».

Persée et Andromède • Amateur de contrastes, Ibert, après la dramatique *Ballade,* a besoin de se changer les idées ; et celles de son entourage. La lecture des *Moralités légendaires* de Jules Laforgue avait depuis longtemps séduit le musicien qui s'en était plusieurs fois entretenu avec son beau-frère Nino. Poète raffiné qui savait, avec une fantaisie délicieuse et communicative, profiter de la vie, celui-ci était un merveilleux compagnon de vacances. Au cours d'un voyage à Capri, les deux hommes reparlèrent de Laforgue et l'ambiance méditerranéenne aidant, face à ce décor naturel de rochers élevés, de grottes et de mer bleue, propre à l'inspiration mythologique, Nino décida d'adapter pour la scène lyrique la dernière et sans doute la plus plaisante des *Moralités.* « *Persée et Andromède* » ou « *le plus heureux des trois* » vit ainsi le jour. Ce qui est remarquable dans l'entreprise, c'est que Jacques Ibert, avec l'audace de la jeunesse, a su élever au niveau de l'opéra un sujet qui semblait mieux convenir à un opéra-bouffe, ou plus aisément encore, rester du domaine de la farce. L'ouvrage fut créé à l'Opéra le 15 mai 1929. Refusé en effet par

deux directeurs de théâtre en 1924 et 1926, il fut accepté par Jacques Rouché qui aimait encourager les initiatives les plus hardies, sans prendre d'ailleurs l'avis de ses abonnés. Ces derniers ne se firent pas faute d'en siffler les premières représentations, sans que l'on sache à vrai dire s'ils s'en prenaient à la musique, au livret ou aux ravissants décors et costumes de Daragnès qui avait habillé Andromède d'un charmant costume de bain genre Saint-Tropez ou Deauville, portant en initiale la lettre A. Mais, d'une manière générale, l'accueil d'un tel ouvrage non-conformiste fut un réel succès, admirablement servi par une distribution qui réunissait Fanny Heldy, Villabella et Marcel Journet. La radiodiffusion française redonna plusieurs exécutions de *Persée et Andromède* avec Pernet dans le rôle du monstre, et plus récemment, le 28 mai 1963, sous la direction d'Eugène Bigot, avec Andrée Esposito, Marcel Huylbreck et Jacques Mars.

Le Petit Ane Blanc... • Si Jacques Ibert avait été superstitieux, il aurait fait découper dans l'ivoire la fine silhouette d'un petit âne et l'aurait accrochée à sa chaîne de montre, ou à un porte-clés. Car ce court morceau de piano a sans doute beaucoup plus fait pour la renommée du compositeur, dans les foyers et familles de mélomanes, qu'aucune autre de ses œuvres. Cette pièce adorable est la seconde d'un recueil de dix, aussi fraîches et séduisantes les unes que les autres, intitulé simplement *Histoires*. Les premières

esquisses avaient-elles, par jeu, été tracées dans la classe de Pessard ? Ibert, comme on crayonne sur un cahier de fortune, pour passer le temps, les compléta durant la guerre. Mais à la Villa, il entreprit de leur donner une forme définitive, sur les instances de sa jeune femme qui, attendant un heureux événement, désirait, déjà maternellement, entendre ces mélodies enfantines propres à lui faire oublier les sombres accords de la *Ballade de la Geôle* qui la faisaient frissonner. Et c'est ainsi que prit forme, derrière *La Meneuse de tortues d'or* et *Le Petit âne blanc,* tout un petit monde de personnages et d'objets, familiers ou féeriques, qui rappelaient au musicien le temps de ses rêveries de jeune pianiste.

Invitations aux voyages • Les pensionnaires, on veut bien en convenir maintenant, n'ont jamais été encasernés à la Villa. Le Prix de Rome, au contraire, est une invitation au voyage. Pouvant user de leur pension comme bon leur semble, ceux-là sont même encouragés à parcourir l'Italie, voire d'autres pays au-delà de la Méditerranée. Jacques Ibert ne s'en priva point. Il était trop attiré par la mer et ses rivages insolites ou changeants pour ne pas s'embarquer vers ces horizons chatoyants, à la poursuite des chants du large, des mélopées arabes ou des rythmes espagnols. Après les *Histoires...* il allait écrire les *Escales...* Titre, lui aussi, aussi bref qu'évocateur. En effet, si des sous-titres, que ne porte d'ailleurs pas la partition, ont été choisis par la suite pour

caractériser, à l'intention d'un public curieux, les trois tableaux symphoniques, l'œuvre n'est pas l'illustration musicale d'une croisière particulière dont les escales auraient successivement été : Rome, Palerme, Tunis, Nefta et Valence. Il s'agit d'une synthèse sonore de plusieurs périples au cours desquels le compositeur s'est attaché à transcrire ses impressions dans la meilleure tradition des « poètes-symphonistes » romantiques et modernes. En parlant des influences auxquelles nul jeune musicien ne peut échapper, fît-il profession de totale indépendance, certains, à l'endroit d'Ibert, se sont plu à citer Debussy à propos de la *Ballade,* de *Persée* et des *Histoires,* et Ravel à propos des *Escales...,* comme pour signaler déjà une évolution, d'ailleurs toute hypothétique, « dans le style du compositeur ». Dans le style, non. Dans la manière, soit, puisque Ibert lui-même n'en a pas disconvenu. Ce qui importe c'est qu'aujourd'hui les *Escales* sont « du Jacques Ibert 100 % » dans la mesure où une œuvre peut à elle seule faire la célébrité, mondialement reconnue, de son auteur. Ce qui est le cas. Créé presque un an avant l'audition officielle aux concerts Lamoureux (le 6 janvier 1924) sous la direction de Paul Paray, puis la même année au Festival International de Prague, l'ouvrage allait connaître un succès égal dans toutes les associations symphoniques, de France, d'Europe et d'Amérique, qui l'inscrivirent aussitôt à leur répertoire. L'Opéra de Paris, le 28 juillet 1948, allait le monter en ballet, dans une chorégraphie de Serge Lifar. Aujourd'hui il n'est guère d'orchestres qui n'aient exécuté les *Escales...* Consécration suprême : des dizaines d'enregistrements phonographiques ont été réalisés dans le monde entier.

Invitation au voyage aussi, cette « petite suite en forme de ballet pour le piano » qui a nom *Les Rencontres.* Dans quels pays dansent ces jeunes personnes, Bouquetières, Créoles, Mignardes, Bergères et Bavardes ? Elles n'ont, dans leurs costumes enrubannés aux mille couleurs, ni frontière, ni âge. Mais ici l'évocation concrète s'estompe au profit de la richesse formelle du discours musical. Nous sommes maintenant très loin des *Histoires.* Ibert vient de dissiper le dernier doute debussyste. Il s'est trouvé lui-même. Et, se renouvelant sur le clavier, il joue, si l'on peut dire, le grand jeu. Voilà du très beau piano, qui suscite l'orchestration et naturellement la chorégraphie. Sitôt fait, ou presque.

En août 1924, l'œuvre est donnée en première audition par le pianiste Gil-Marcheix, puis la version symphonique de trois des cinq morceaux, sous le titre *Trois pièces de ballet* est présentée le 31 janvier 1925 aux Concerts Pasdeloup par Rhené-Bâton, et quelques mois plus tard, l'ouvrage intégralement orchestré, devient un ballet sur la scène de l'Opéra de Paris, avant de se faire acclamer l'année suivante au Théâtre Colon, de Buenos-Aires.

Pour les vents et pour les voix • On reviendra toujours sur la place importante tenue par les instruments à vent dans la musique d'Ibert. Qu'il nous soit pardonné certaines répétitions. Les faits sont là. « J'ai toujours été attiré par ces instruments, peut-être par

la difficulté de les manier d'une façon pertinente, peut-être aussi en réaction contre le goût que l'on avait à l'époque pour les instruments à cordes ». Ce qui, à mon sens n'est pas très exact. Car je pense à l'influence de Strawinsky — que d'ailleurs Ibert, dans une certaine mesure, a bien voulu admettre. A cette différence toutefois que le premier, amateur d'exercices d'équilibre acrobatique, recherchait leurs extrêmes possibilités sonores, tandis que notre musicien, séduit par la plénitude de leur sonorité, dans tous les registres, par la diversité de leurs timbres, par leur malléabilité, enfin, si l'on peut dire, par la richesse de leur vocabulaire et la clarté de leur langage, s'efforçait, soit d'en susciter, en d'habiles combinaisons, le plus complet épanouissement harmonique ou contrepointique, soit de leur confier les plus belles périodes du discours mélodique. Il aimait autant les instruments à vent, que la voix humaine. C'est peu dire... A Rome, il joint aux *Escales,* le troisième envoi, les *Deux mouvements* pour 2 flûtes, clarinette et basson, qui, créés à la Société Nationale en 1923 par la Société Moderne d'Instruments à vent, seront très remarqués au Festival International de Venise deux ans plus tard, ainsi que la *Sonatine pour flûte et piano,* intitulée peu après *Jeux* et dédiée au Maître flûtiste Louis Fleury, de la même Société Moderne — œuvres se complétant pour remplir parfaitement les emplois que nous venons de dire. Accompagnaient celles-ci *Trois chansons* sur des poèmes tirés du « Livre d'amour » de Charles Vildrac, qu'Ibert avait ébauchées quelques années plus tôt. Le recueil de mélodies qui va suivre, *La Verdure dorée* de Tristan Derême accuse un raffinement beaucoup plus grand, quant au contexte mélodique. Il s'agit là de véri-

tables poèmes lyriques dont le support pianistique appellerait l'orchestre, tant il évoque le style des *Rencontres*. La même remarque s'imposerait à propos des *Quatre Chants* de 1927. Mais seul l'accompagnement des *Trois Chansons* a été orchestré.

Deux années transitoires • « Je ne peux oublier les satisfactions de mon premier séjour à la Villa de 1920 à 1923... A ce propos, je dois reconnaître que l'effort créateur des pensionnaires est d'autant plus méritoire que la vie à Rome offre de séduisantes tentations. Dirai-je même que le climat, le cadre, les occasions de promenades ou de flâneries autour de Rome, et au-delà, inciteraient plutôt à la paresse et au « dolce farniente ». A vrai dire Ibert quitte Rome sans trop de regrets. Certes, il ne peut se douter que quatorze ans plus tard il reviendra à la Villa pour s'installer dans les appartements directoriaux. Mais il aime Paris, et retrouve toujours avec plaisir le quartier de son enfance. Durant son séjour à la Villa d'ailleurs, il est assez souvent revenu dans la capitale, prolongeant même les congés annuels. Et puis, il y a maintenant une petite fille de deux ans, Jacqueline, dite Ramijou, qui grimpera bientôt sur le tabouret de piano. Une nouvelle existence l'attend, difficile, il le sait, laborieuse, avec tous ses aléas ; la vie de compositeur à part entière, avec ses joies, ses drames, ses triomphes.

Le travail ne s'est pas interrompu. A Paris, Jacques Ibert reprend les manuscrits commencés à Rome. Entre avril et juillet 1924, il écrit *Chant de Folie,* pour voix et orchestre,

sur une page de Pasteur Vallery-Radot, qui sera considéré comme le quatrième et dernier envoi officiel. Six mois plus tard l'œuvre trouvera d'ailleurs un accueil contradictoire. « Chants effrayants, déchirants ». « Idée fixe dans un cerveau malade ». « Brutal, cinglant, mais puissant ». Certains, déconcertés, cherchent une explication : « Ibert n'est pas fait pour le farouche ». Alfred Bruneau, lui encore, est plus précis : « Le *Chant de folie* justifie bruyamment son titre. La démence s'y manifeste en clameurs effroyables, en polytonies déchirantes. C'est horrible, convulsionnaire et puissant ». Mais il reconnaît au compositeur « un tempérament de qualité rare, des dons exceptionnels de musicien et de coloriste ». Quant à Georges Auric qui, avec l'enthousiasme de ses vingt-cinq ans, représentait la jeune génération, et qui, de ce jour, après Honegger et Milhaud, allait devenir le défenseur et l'ami d'Ibert, il parla de « la belle allure » de l'œuvre qu'il considéra comme l'envoi le plus « riche de promesses ». Le compositeur, lui, qui reconnaissait avoir un faible pour cette œuvre, tint à préciser que ce chant n'était pas, malgré son titre, une apothéose de folie. Réalistes, ces pages évoquaient certaines atrocités de la guerre. Pour comprendre la critique d'Alfred Bruneau, il faut rappeler que l'auteur de *Messidor* était allergique à la polytonalité, jusqu'à ne pouvoir écrire le mot (il parlait de : « polytonies »). Or, la tendance à ce moyen technique d'expression était manifeste dans cette œuvre, comme d'ailleurs dans certains passages de la *Ballade*. Mais sans plus. Et cette juste mesure annonçait même la règle de conduite qui, sur ce point précis, allait marquer toute la production d'Ibert : « J'admets l'*atonalité* et la *polytonalité,* disait-il, à

condition de ne pas en devenir la victime, c'est-à-dire de ne pas en faire un système clos. Je les emploie quand je sens leur nécessité et leur utilité, mais jamais arbitrairement ». Dédiée à Serge Koussevitzky, *Chant de folie* sera dirigé par celui-ci à Boston, en 1925, avant d'être exécuté de nouveau à Paris deux ans plus tard par l'orchestre des Concerts Pasdeloup.

A son retour à Paris, Ibert avait retrouvé avec joie le monde du théâtre. Le Vieux Colombier se proposait en effet, en janvier 1924, de monter le *Jardinier de Samos* de Charles Vildrac et celui-ci avait confié la musique de scène au compositeur de ses *Trois chansons*. Mais la pièce ne fut représentée que huit ans plus tard, au Studio des Champs-Elysées. La partition d'Ibert vit le jour au concert, sous forme d'une *Suite* pour flûte, clarinette, trompette, violon, violoncelle, tambourin et tambour militaire. La même année, au mois de mai, Machiavel inspire, si l'on peut dire, le musicien qui signe *Deux chants de carnaval* pour trois voix égales. Puis abandonnant le florentin, Ibert va rechercher une plus saine inspiration sur la côte normande. Gabriel Pierné lui a commandé une œuvre symphonique pour les Concerts Colonne. Commande toute platonique ou plus exactement « Euterpéenne », pour les beaux yeux de la muse, qui plaît toutefois au compositeur, désireux de s'évader vers ces horizons de brume et de rêves où se réalise le merveilleux. Ce sera *Féerique* pour grand orchestre que Pierné dirigera le 6 décembre 1925 et que Koussevitzky, encore lui, fera triompher à Boston en 1929. La vie de Paris convient assez mal à la santé de Jacques Ibert. Il doit de nouveau retrouver l'air marin. Après Houlgate, c'est à Audierne qu'il va passer quelques mois.

De mai à août il compose alors le *Concerto pour violoncelle et orchestre d'instruments à vent,* œuvre d'une facture originale, assez inattendue, qui surprendra le public des Concerts Lamoureux, six mois plus tard, le 28 février 1926, lorsque Germaine Monnier en donnera la première audition. A Audierne également Ibert écrit, sur deux poèmes de Victor Segalen, les très curieuses et séduisantes *Stèles orientées* pour voix et flûte.

C'est à cette époque qu'il devient professeur à l'Ecole Universelle par correspondance. Il disait ne pas aimer l'enseignement. Or il faut reconnaître que ses leçons, ou ses cours, qui ont été groupés en deux recueils, harmonie et composition, et orchestration d'autre part, témoignent par leur clarté, d'un rare sens pédagogique.

Angélique et Le Roi d'Yvetot • A partir de 1926 et pendant plus de dix ans, disons même jusqu'à la déclaration de la guerre de 1939, la production de Jacques Ibert sera dominée par des musiques pour la scène, lyrique et dramatique, et pour l'écran. Le musicien tout d'abord ne va pas mettre quatre mois (février-mai 1926) pour écrire l'un de ses plus grands succès, *Angélique,* farce en un acte sur des paroles de Nino. Tour de force, chef-d'œuvre du genre, reconnu dans le monde entier. Surtout ne dissocions pas les deux hommes dans la réussite de l'entreprise, selon un mot de Meyerbeer : « Les cent premières représen-

tations d'un ouvrage sont dues au livret, les mille suivantes à la musique ». Il importe seulement de constater que la 1 000ᵉ d'*Angélique* eut lieu, à Buenos Aires en 1948, et sous la direction de l'auteur... La genèse fut courte ; une scène parfaitement venue. Un soir, en l'absence d'Ibert, retenu par un travail à l'extérieur, la femme de celui-ci annonce à son frère Nino que Marguerite Beriza, cantatrice et mécène qui se dépense sans compter pour servir, avec sa propre troupe, le théâtre lyrique aux quatre coins du monde, vient de commander à Jacques, en urgence, une pièce musicale en un acte. Le pétillant auteur, qui connait toujours mille histoires, a-t-il un bon sujet de livret ? Il en suggère un, deux, trois à sa sœur. Aucun n'est retenu. Il conte alors les mésaventures de cet homme, excédé et physiquement meurtri, qui pour se débarrasser de sa femme trouve ingénieux de la mettre en vente. Un italien, un anglais, puis un nègre, s'en portent successivement acquéreurs ; mais malmenés à leur tour, ils la renvoient au logis conjugal. « Que le diable l'emporte ! » s'écrie l'époux excédé. Ce qui se produit. Hélas, le diable à son tour rend la femme au mari : elle a causé trop de dégâts dans les enfers... Enthousiasmée, Madame Ibert envoie sur-le-champ chercher son mari. Et une heure plus tard, celui-ci au piano, Nino, un crayon à la main, chantant, mimant, égrènent les scènes, comme deux étudiants en train de préparer une farce, dans un élan de gaieté irrésistible.

Créée au Théâtre Fémina par Marguerite Bériza, le 28 janvier 1927, l'œuvre qui ne devait être jouée que trois fois, dépassa les trente représentations avant d'être montée, en 1929, à Berlin, au Théâtre Kroll, où elle remporta un véritable triomphe. Puis,

à Paris, l'Opéra-Comique, le 2 juin 1930, l'inscrivit à son répertoire.

Or, sur cette scène, cinq mois plus tôt, le 6 janvier exactement, une autre œuvre lyrique de Jacques Ibert avait été montée. Il s'agit du *Roi d'Yvetot,* opéra-comique en 4 actes sur un livret de Jean Limozin et André de la Tourasse. Commencé à Longuemare en 1927, terminé l'année suivante à Paris, l'ouvrage qui ne reprenait en rien la formule d'*Angélique,* en parachevait le langage — nous le verrons plus loin — dans une conception lyrique moins nouvelle sans doute, mais plus raffinée. Les représentations du *Roi d'Yvetot,* qui au départ avait reçu un excellent accueil, furent malheureusement arrêtées par suite d'indispositions d'artistes. Et pour comble de malchance, les décors et les costumes furent, un peu plus tard, détruits dans un incendie. *Angélique* seule poursuivait la route du succès.

Entre *Angélique* et le *Roi d'Yvetot,* Jacques Ibert écrit en 1926 une très belle *Française,* pour guitare. Cette pièce, dédiée à Andrès Ségovia, comporte une version pianistique sous-titrée « Guitare ». En 1927, le musicien termine un recueil, *Quatre chants* ; ce sont, sur des poèmes de G. Jean Aubry et P. Chabaneix, des mélodies poignantes, tour à tour humaines et caustiques. L'année suivante il compose la musique de scène d' « *On ne saurait penser à tout* », de Gérard d'Houville pour « La Petite scène ».

Divertissements • Bien que Jacques Ibert reconnût que : « le théâtre est fait de conventions avec lesquelles on ne peut pas tricher », il a réussi à écrire des musiques de scène qui, sous forme de suites ou de divertissements, ont pu se détacher de l'ouvrage littéraire et avoir une existence propre, souvent glorieuse. Les deux exemples les plus probants sont précisément ses *Divertissements* dont le premier, musique pour le vaudeville de Labiche, *Un chapeau de paille d'Italie,* devint pour tous les mélomanes, dès l'instant qu'il fut détaché de la pièce, « le Divertissement d'Ibert ». Plus encore, le succès aidant, on fit de Jacques Ibert le compositeur par excellence du divertissement, le musicien du plaisir. Erreur presque fatale, dont celui-ci allait toujours souffrir. Parce qu'il avait déclaré un jour qu'il écrivait par plaisir — il entendait : pour son propre plaisir — on avait interprété qu'il écrivait pour célébrer le plaisir et on l'avait taxé d'hédonisme. Et du même coup, toutes ses œuvres devenaient légères, humoristiques !... Ce que l'on pourrait considérer comme le second divertissement d'Ibert est la suite tirée de la musique de scène écrite pour la pièce célèbre de Jules Romains *Donogoo-Tonka.*

C'est pour le Théâtre d'Amsterdam, qui montait en 1929 le chef-d'œuvre de Labiche, que fut donc composé le futur *Divertissement* pour orchestre de chambre. La musique de scène en fut reprise à Paris, au Théâtre de l'Odéon, pour la nouvelle présentation de la pièce, le 17 février 1931. Entretemps, le 30 novembre 1930, l'orchestre symphonique de Paris avait fait acclamer la suite, sous sa forme de concert qui allait être accueillie avec enthousiasme dans le monde entier. Consé-

cration du succès, des dizaines d'enregistrements différents pour le disque commercial en furent réalisés. Rappelons également, pour la petite histoire, que c'est un passage du final de l'œuvre, où le sifflet à roulette se mêle à un galop effréné, qui fut choisi comme indicatif de la fameuse émission de la Radiodiffusion française « Route de Nuit ».

Pour la réouverture du Théâtre Pigalle qui venait d'être entièrement rénové et doté d'une étonnante machinerie, Jules Romains avait adapté en 20 tableaux un conte cinématographique en soixante-six parties qu'il avait écrit pour la *Nouvelle Revue Française* et dont le titre était : *Donogoo-Tonka*. Une musique de scène importante étant indispensable pour un tel spectacle, l'auteur et son metteur en scène, Louis Jouvet, choisirent Jacques Ibert pour effectuer ce très délicat travail. C'était une pièce merveilleuse dont les résonances satiriques et le pittoresque de certaines scènes de bravoure, dignes d'une moderne chanson de geste, ne pouvaient que faire vibrer la corde sensible et ironique de notre musicien.

La première de *Donogoo* eut lieu le 5 octobre 1930. Deux ans plus tard, exactement le 29 octobre, la suite symphonique, tirée de la musique de scène pour onze instruments, fut, — sous forme d'un divertissement intitulé *Paris 32* — créée dans la capitale sous la direction de Rhené-Bâton.

Trois grandes années • Musicien de théâtre ! Le bilan de ces années 1929-1930 mérite d'être rappelé. Où joue-t-on Jacques Ibert ? A l'Opéra de Paris d'abord où est créé, le 4 mars, *L'Eventail de Jeanne* (ballet signé de dix compositeurs, en renom, dont le nôtre auteur d'une *valse*), puis *Persée et Andromède,* le 15 mai. A la Comédie des Champs-Elysées qui donne à partir du 1er juin *La Castiglione* de Gignoux accompagnée d'une musique de scène d'Ibert. Au Théâtre Royal d'Amsterdam qui affiche *Un chapeau de paille d'Italie.* C'est ensuite à l'Opéra-Comique la création du *Roi d'Yvetot,* le 6 janvier 1930, avant la grande reprise d'*Angélique* le 2 juin. Entre-temps le Théâtre de l'Atelier a présenté, le 21 mars la première du *Stratagème des Roués* de Constantin Weyer, dont la partition musicale d'Ibert comporte la curieuse *Chanson du Rien* pour voix et quintette à vent. Au Théâtre Pigalle enfin c'est *Donogoo.* Mais n'étant pas homme à se reposer sur ses lauriers, toujours en 1930, le compositeur écrit en treize jours un nouvel ouvrage lyrique, un opéra-bouffe, *Gonzague,* sur un livret de René Kerdick d'après la pièce de Pierre Veber, qui sera créé à l'Opéra de Monte-Carlo, le 17 octobre 1931.

En plus de ces musiques pour le théâtre, Ibert composa à cette époque une *Toccata sur le nom de Roussel,* pour piano, parue dans le numéro d'avril 1929 de la *Revue Musicale* ; une *vocalise-étude* d'une telle habileté et richesse mélodiques que, sous le titre d'*Aria,* elle fut transcrite pour servir de morceaux de bravoure à une douzaine d'instruments à cordes ou à vent ; enfin *Trois Pièces brèves* pour *quintette à vent,* chef-d'œuvre

du genre, qui sont aujourd'hui au répertoire de la plupart des ensembles de cette nature (1930).

Et 1931 fut l'année de la *Symphonie Marine* dont nous reparlerons plus tard.

Don Quichotte • Jacques Ibert fit un jour cette déclaration : « Oui, le personnage de Don Quichotte m'a toujours poursuivi, à moins que ce ne soit moi qui l'ai recherché. Mais il ne faut pas en conclure que j'aime me battre contre les moulins ou faire figure de redresseur de torts. Don Quichotte représente pour moi un homme à la recherche d'un idéal qu'il ne rencontre jamais. Peut-être y a-t-il là une mystérieuse et secrète correspondance avec mon propre tempérament ». Il dit cela sur un ton qui impressionna. Poignante sincérité d'un grand artiste. A l'époque où il tint ce propos, son *Chevalier errant,* sa plus belle œuvre, avait enfin été créée à l'Opéra ; il avait en outre composé les importantes illustrations musicales des *Images de Cervantès,* œuvre radiophonique de William Aguet, ainsi qu'une *Sarabande pour Dulcinée* pour orchestre qui fut incorporée au *Chevalier.* Et en 1932 précisément il avait écrit la musique du film que Pabst avait conçu et réalisé pour Chaliapine, *Don Quichotte.* Aujourd'hui ce film figure en meilleure place dans les cinémathèques du monde, et les quatre *chansons,* enregistrées à l'époque par Chaliapine dans un studio phonographique, ont été, grâce au disque, conservées dans leur interprétation originale. Chaliapine avait dans le film

ajouté une cinquième chanson de son crû, mais elle ne fut pas gravée.

On n'ignore pas, que cette même année, Maurice Ravel signa sa dernière œuvre, les trois mélodies de *Don Quichotte à Dulcinée,* sur des poèmes de Paul Morand, auteur du scénario du film, et que Pabst l'avait pressenti pour écrire la musique du film. Que s'était-il passé ? Il convient de faire ici le point en considérant les explications contradictoires qui furent avancées. Pour les uns, la partition aurait été demandée à cinq musiciens simultanément et Ravel, évincé, aurait à la suite de sa déconvenue, écrit ces trois chansons. Pour d'autres celles-ci auraient été jugées trop raffinées pour plaire aux amateurs de cinéma. Pour d'autres encore, Ravel n'aurait pas eu le temps de les terminer. La vérité est plus simple. Ravel, déjà souffrant, ne voyant pas la possibilité d'exécuter le travail dans les conditions exigées, demanda à Jacques Ibert de le remplacer, — comme une lettre en fait foi. Et Alexandre Arnoux fut chargé des textes. C'est ainsi qu'à Montboron, en septembre 1932, Chaliapine — dont ce fut d'ailleurs le seul film — interpréta Ibert de la façon que nous a rapportée la femme du compositeur : « Chaliapine arriva au pas lent de Rossinante. Il avait si grande allure que point n'était besoin de réclamer le silence. Jacques attaqua les premières mesures de la chanson. L'orchestre, où dominaient clavecin et hautbois, créait l'atmosphère aérienne et Chaliapine chanta... Nous frissonnions tous, moins de froid que d'admiration : une voix magnifique si pure dans la nuit étoilée, une émotion si grande, des gestes si nobles : la perfection était atteinte. Le silence du respect suivit. Et

Jacques tomba dans les bras de Chaliapine, Pabst les embrassa. Le film s'annonçait bien... ».

Ida Rubinstein et Alexandre Arnoux • Quelques années plus tard, Alexandre Arnoux devait évoquer cette collaboration : « J'ai connu Jacques Ibert au coin d'un film dont j'écrivais les dialogues et, lui, la musique. Un mauvais lieu sans doute ; je vous répondrai qu'il n'existe pas de sot endroit pour les belles rencontres, celles qui doivent meubler votre vie. A plusieurs reprises ensuite j'ai eu l'occasion et le bonheur de retravailler avec lui pour la radio, pour le cinéma, pour le théâtre et, surtout, pour le *Chevalier errant...* ». Ce ballet avec chœurs et récitants, avait été commandé en 1935 à Ibert par Ida Rubinstein, à la suite du succès remporté l'année précédente, sur la scène de l'Opéra, le 30 avril 1934, par *Diane de Poitiers,* autre ballet avec chœurs écrit par le musicien pour la grande artiste qui se doublait d'un mécène actif et clairvoyant.

C'est Elisabeth de Gramont qui avait conçu le scénario de *Diane de Poitiers,* s'inspirant des ballets de cour du XVIe siècle, où pouvait se déployer le luxe le plus fantaisiste autour de héros mythologiques auxquels se mêlaient des personnages cosmopolites, vénitiens, espagnols, russes ou incas. Tout en utilisant une palette d'une rare richesse, Ibert sut conserver à sa partition un archaïsme de rigueur en portant son choix, combien raffiné, sur des thèmes de Claude Gervaise et de Janequin. Il rénova

d'autre part des rythmes particulièrement variés et suggestifs qui permirent à Michel Fokine d'élaborer une brillante chorégraphie. Le compositeur tira de la partition deux scintillantes suites d'orchestre qu'il dirigea lui-même aux Concerts Pasdeloup en 1936.

Ida Rubinstein, après cette réussite, demandait l'année suivante, à la même Elisabeth de Gramont, d'écrire un nouveau scénario pour Jacques Ibert, en même temps qu'elle commandait, pour former un triptyque, un ouvrage à deux autres musiciens : Arthur Honegger devait composer *Jeanne au bûcher*, et Darius Milhaud, la *Sagesse* ; tous deux associés alors à Claudel. Ibert ayant porté son choix sur le personnage de Don Quichotte, le premier travail d'Elisabeth de Gramont ne donna pas toutefois pleine satisfaction au compositeur. Il ne correspondait pas tout à fait au dessein qu'il avait d'écrire une sorte de chorédrame, dans l'esprit des grands ballets italiens du XVIIIe cette fois. C'est alors que la collaboration d'Alexandre Arnoux, spécialiste de la littérature espagnole, fut suscitée. Celui-ci écrivit les textes poétiques qui devaient être chantés ou récités. *Le Chevalier Errant* est pour beaucoup, et à très juste raison, considéré comme l'œuvre maîtresse de Jacques Ibert « où il a mis, selon Alexandre Arnoux, une si noble et large part de soi-même, de son aspiration, de sa puissance de rythme, de son allégresse, de sa profondeur lyrique, de son juste et magnifique sens de l'ordonnance et de la composition, de la distribution aisée et rigoureuse à la fois de la substance sonore ». (Revue : *L'Opéra de Paris,* 1956). L'œuvre ne fut représentée que le 26 avril 1950 sur notre première scène

lyrique, Georges Hirsch l'ayant fait monter avec somptuosité et en ayant confié la chorégraphie à Serge Lifar qui tenait le rôle du Chevalier. En effet, bien que Jacques Rouché et Charles Munch l'eussent amicalement proposé, Ibert ne voulut pas accepter de voir jouer l'ouvrage pendant l'occupation, en l'absence précisément d'Ida Rubinstein qui s'était alors exilée. La première audition intégrale au concert fut donnée par les soins de la Radiodiffusion française, le 31 mars 1955, sous la direction de Georges Tzipine qui en assura également l'enregistrement sur disque [4].

Trois concertos • De la production des années 1934-1937 se détachent singulièrement trois œuvres dans lesquelles Jacques Ibert révèle, de façon péremptoire, le sort qu'il entendait réserver à ce que l'on appelle « la musique pure » : le meilleur. Il s'agit de trois concertos qui conféraient en outre, non seulement aux solistes, mais à tous les instrumentistes de l'orchestre, leurs lettres de noblesse. Tout d'abord c'est le *Concerto pour flûte et orchestre* dédié à Marcel Moyse qui le présenta le 25 février 1934 à la Société des Concerts du Conservatoire, sous la direction de Philippe Gaubert. Cette même année le final de l'œuvre, un *Allegro scherzando,*

4. En 1955, Maurice Lehmann, fit reprendre *Le Chevalier Errant*. Serge Lifar avait cédé son rôle à Peter Van Dijk. Lycette Darsonval, Espanita Cortez, Christiane Vaussard et Micheline Bardin étaient les quatre Dulcinées.

fut offert aux élèves du Conservatoire National de Paris comme morceau de concours. Suivit en 1935 le *Concertino da camera* pour saxophone-alto et onze instruments. Notre musicien rentrait d'un séjour à Houlgate lorsqu'il vit un jour se présenter à lui un personnage assez étrange qui disait avoir abandonné sa famille pour aller à la recherche du « compositeur Ibert ». C'était un artiste danois, Sigurd Rascher, qui désirait une œuvre originale pour son « gros biberon de métal » qu'il tenait démonté sous le bras. Rapidement il initia Jacques Ibert aux merveilles de son saxophone-alto ; et ce dernier accepta la commande avec plaisir. L'œuvre fut composée en deux temps : un *Allegro con moto,* joué à Paris le 2 mai 1935, fut complété ultérieurement par un *Larghetto* et un *Animato molto* et donné à Barcelone, en avril 1936, au XIVe Festival de la S.I.M.C. Le prestigieux saxophoniste français Marcel Mule inscrivit dès lors le *Concertino da camera* à son répertoire. Peu après Ibert mit en chantier le *Capriccio* pour dix instruments qui, terminé au début de 1937, fut créé par Nino Sanzogno, à la Biennale de Venise, en septembre 1938, où se déroulait le VIe Festival International de Musique contemporaine. Malgré son titre, qui laisserait supposer quelques pages de fantaisie, l'œuvre se présente, en ses trois parties enchaînées, comme un véritable « concerto » au sens que l'on donnait à ce terme à la fin du XVIIe siècle : polyphonie sans soliste ou, plus exactement, dont toutes les subdivisions instrumentales sont des parties de solistes.

Jusqu'à cete époque, Jacques Ibert avait pu paraître se consacrer presque uniquement à une musique à intention dramatique ou chorégraphique. Or, dans le domaine de la musique

pure cette fois, ces trois concertos affirment son style de musicien français par excellence, dont les qualités essentielles sont la clarté, l'équilibre, la verve et l'élégance. Et l'on comprendra pourquoi les très justes propos d'Alfredo Casella, qui découvrait, à Venise, dans l'œuvre d'Ibert « un aspect de la musique française qui avait été quelque temps délaissé, par la faute du wagnérisme d'abord, puis du debussysme », suscitèrent des réactions acides de la part de certains critiques attachés à un art néo-romantique peu original, parmi lesquels sans doute le suisse Aloys-Mooser qui avait, à propos du *Concertino* parlé de l' « art avec lequel cet étonnant maître-queue (Ibert) sait confectionner un civet de lièvre sans lièvre ». Savoureux critique !

Contrastes • Le musicien concevait mal qu'on pût travailler à plus d'une partition à la fois. Et cependant : « J'ai composé parfois, a-t-il avoué, plusieurs ouvrages en même temps, non par goût, mais par nécessité. Particulièrement des partitions de film que j'avais accepté d'écrire successivement. Mis en retard par d'autres obligations, j'ai été contraint une fois de composer trois longues partitions en l'espace d'un mois. Mais je répugne à accomplir ce genre de performance ». Ibert heureusement aimait le contraste. Il se plaisait à passer d'un genre musical à un autre, de la même façon qu'il savait jongler avec les oppositions dans un même genre ou une même œuvre ; principalement lorsqu'il s'agissait de musiques de film ou de scène. Aussi les grandes pages

« purement » instrumentales, comme ces trois Concertos, ne le détournent pas du théâtre, encore moins du cinéma. Quelques années plus tôt il avait inauguré en Europe, en qualité de musicien, l'ère du cinéma parlant, en écrivant la première partition originale conçue spécialement pour un film : *S.O.S. Foch*. Or, pendant la seule année 1935, il ne va pas composer moins de cinq musiques de film, et sept en 1936. Musiques au demeurant fort importantes, telles celles pour *Golgotha* de Julien Duvivier, sur un scénario du Chanoine Raymond — dont fut d'ailleurs tirée une très belle suite symphonique —, pour *Kœnigsmark* de Tourneur et *Courrier-Sud* de Fescourt.

S'opposant, dans un sens, au cinéma, le théâtre n'offre pas à Ibert des climats ou des décors moins divers, des contrastes moins séduisants. Le 8 février 1935, l'Atelier présentait une nouvelle pièce d'Alexandre Arnoux, *Le Médecin de son Honneur,* d'après Calderon, pour laquelle Ibert avait écrit une musique de scène dont deux guitares étaient le principal support. L'année suivante, le 14 septembre, au Théâtre de l'Alhambra, *Le 14 Juillet* de Romain Rolland, réunissait des partitions d'Auric, Honegger, Milhaud, Kœchlin, Lazarus, Roussel... et Jacques Ibert qui avait, en outre, conçu pour le *Chandelier* de Musset, que la Comédie-Française allait reprendre le 18 décembre 1936, une élégante partition dans laquelle figure la *Chanson de Fortunio*. A cette date, le compositeur avait encore signé une *Pièce pour flûte seule,* et pour chœur à trois voix, sur un texte de Nino, la célèbre *Berceuse du petit Zébu,* le pendant, quant au succès auprès des jeunes, du *Petit Ane blanc*.

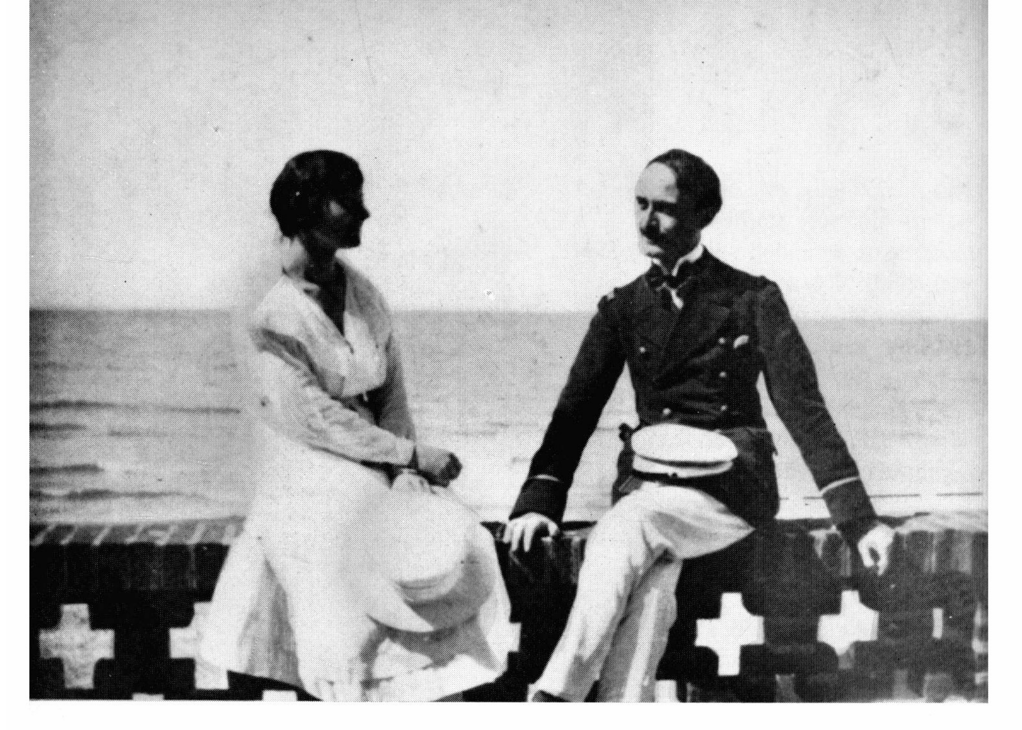
Parlons encore de ce qui nous parait être, sinon une incom-

patibilité professionnelle, du moins un contraste plaisant : du métier de critique musical pour un compositeur. Depuis quelques mois en effet Jacques Ibert assumait ces délicates fonctions au journal *Marianne.* « Entre toutes critiques, a-t-il d'ailleurs avoué, c'est la plus difficile à exercer. De plus, un compositeur peut difficilement juger objectivement la musique des autres. C'est pourquoi je me suis rarement étonné, ou peiné, de la sévérité portée sur certains de mes ouvrages par des musiciens fort éloignés de mes conceptions ou de mes tendances ». Et Ibert de se rallier à l'avis de Rilke : « N'écoute pas les critiques, mais tiens-en compte ».

Retour à la villa • C'est au cours d'une répétition du *Médecin de son Honneur* d'Alexandre Arnoux, que Charles Dullin présenta Jacques Ibert à Pirandello. L'illustre dramaturge italien félicita le compositeur et garda sans doute un excellent souvenir de sa musique puisque le rencontrant de nouveau à Prague, puis à Paris, il lui proposa d'écrire pour lui un livret de comédie musicale qu'Albert Willemetz monterait pour son Théâtre des Bouffes-Parisiens. Dans cette attente, en septembre 1936, Pirandello demandait à Ibert d'écrire la partition d'un film que Pierre Chenal avait tiré d'une de ses pièces : « *Fù Mathias Pascal* » ou *L'homme de nulle part.* Hélas, quand le musicien arriva à Rome, le 11 décembre, il apprenait que le célèbre auteur était décédé la veille des suites d'une congestion pulmonaire. La réalisation du film ne s'en



Jacques Ibert en marié normand,
lors d'une fête aux Andelys, été 1908.



Rosette Veber et son fiancé, à Houlgate, le 19 août 1919.

poursuivit pas moins et c'est ainsi que Jacques Ibert se trouvait dans la capitale italienne lorsqu'il fut nommé, le 1er février 1937, Directeur de l'Académie de France à Rome. La Villa Médicis allait donc l'accueillir encore, mais cette fois comme grand patron. Succédant au sculpteur Paul Landowski, Jacques Ibert a été, depuis 1666, date de la fondation de l'Académie par Colbert, le seul musicien appelé à ce poste directorial. Fait plus exceptionnel encore : sa nomination avait été présentée par l'Institut dont il n'était pas membre à cette date.

Fonctions nouvelles, lourdes, mais souvent exaltantes que le compositeur va assumer avec une efficace compétence et une intelligente autorité. En dehors des charges administratives, il surveillera les travaux des pensionnaires, dans cette atmosphère de camaraderie où un grand aîné peut utilement tendre la main à un plus jeune que lui. Il fera aussi rayonner, dans le cadre de la Villa Médicis, tout ce qui peut servir le prestige de l'art français et organisera d'enrichissantes rencontres. Et Ibert, Directeur, a précisé : « Ainsi dans le respect d'une hiérarchie indispensable à toute société, s'affirme l'idée qui m'a toujours été chère d'une communauté artistique où chacun de ses membres par son travail et sa volonté s'efforce en toute liberté de faire triompher un idéal commun ».

Ces tâches diverses n'empêchent pas le compositeur de poursuivre ses propres travaux. Il offre à la convoitise de dizaine d'instrumentistes l'extraordinaire *Entr'acte* pour flûte, ou violon, et guitare, ou harpe. Le 2 mai 1937, le Théâtre des Champs-Elysées présente *Liberté,* évocation dramatique à la réalisation de laquelle Ibert collabora avec vingt-trois auteurs et musiciens.

Pour l'Exposition Internationale de Paris qui fait appel aux plus grands artistes français, il compose une somptueuse partition, *Fête Nationale* qui sera exécutée lors des galas nocturnes des bords de Seine, préfiguration de nos spectacles « Son et Lumière ». Il écrit également une page charmante pour les élèves de Marguerite Long, dédicataire, dans le style des *Histoires : L'Espiègle au village de Lilliput,* l'un des feuillets de l'album *Exposition* créé par Françoise Gobet, parmi ses camarades, virtuoses de moins de dix ans. Mais pour Jacques Ibert c'est surtout le temps de sa grande collaboration avec Arthur Honegger.

Avec Arthur Honegger • Alexandre Arnoux nous a rapporté quelques confidences d'Arthur Honegger, condisciple d'Ibert au Conservatoire, chez Gédalge : « ... ce qui frappe et attache d'abord Honegger, c'est la finesse du visage de son camarade et son intelligence aiguë, sa distinction, la sûreté précoce de son métier et de son art ». Cette sincère amitié, rarissime chez deux compositeurs, fondée sur une estime mutuelle, allait toujours unir fraternellement ces deux grands artistes qui pourtant menaient des chemins différents. Leur style, leurs manières, semblaient même souvent opposés. Jusqu'au jour où ils se rencontrèrent, en plein travail, à une croisée des chemins. Ce fut un pari, presque un défi qui les réunit. Et ils y prirent un plaisir extrême. On avait en effet proposé successivement à Honegger et à Ibert d'écrire

un opéra, *L'Aiglon* d'après Edmond Rostand, et ils avaient décliné l'un et l'autre de donner suite à ce qu'ils considéraient comme une redoutable entreprise, lorsque, évoquant par hasard cette proposition au cours d'une randonnée en voiture, ils décidèrent de tenter l'aventure à deux. Et c'est ainsi qu'ils se partagèrent la besogne après avoir déterminé la part de travail qui reviendrait à chacun d'eux, suivant leur tempérament respectif, l'adaptation de la pièce de Rostand ayant été réalisée par Cain. Dédié à Raoul Gunsbourg, l'ouvrage fut représenté pour la première fois à l'Opéra de Monte-Carlo le 11 mars 1937, avec une éblouissante distribution qui réunissait Fanny Heldy, Vanni Marcoux, Julien Lafont, Endrèze. Puis l'Opéra de Paris le reprit en septembre de la même année. En 1939, l'Opéra de Naples monta l'œuvre. Mais la représentation n'eut pas lieu, interdite à la dernière minute par Mussolini, effrayé par le trop grand nombre de spectateurs qui s'apprêtaient à envahir le théâtre. Le public, enthousiasmé, chercha en vain à découvrir le travail de chacun des compositeurs qui s'amusèrent fort des erreurs commises. Quelle valeur faut-il reconnaître à ce « drame musical » qui, dans le genre, est un réel chef-d'œuvre ? Ibert précisa un jour « Honegger doit, je pense, partager mon avis : cette œuvre ne représente pas notre idéal de musicien dramatique. Nous avons cependant tenté d'écrire un ouvrage dans un style populaire, sans aucune ironie d'ailleurs, et finalement nous n'avons eu aucun sujet de le regretter ».

En effet, l'année suivante, les deux compères récidivaient en écrivant cette fois un ouvrage essentiellement léger et gai, une opérette de Willemetz et Brach, conçue d'après le roman de

Ludovic Halévy, *La Famille Cardinal.* Sous le titre *Les Petites Cardinal,* l'œuvre fut créée en février 1939 sur la scène des Bouffes-Parisiens. Une très brillante carrière était immédiatement promise à cette pétillante opérette qui renouait à merveille avec la tradition de l' « opéra déguisé », — selon l'expression de René Leibowitz à l'endroit d'Offenbach — lorsque les menaces de guerre interrompirent brusquement son existence. Mais dès le 1[er] juin une troisième collaboration entre les deux compositeurs étaient envisagée comme en fait foi une lettre d'Honegger à Ibert : « ...Gunsbourg me somme de prendre une décision au sujet des *Dames galantes.* Il nous offre 20 000 francs de prime si nous écrivons la partition à nous deux... La première serait à Monte-Carlo ou à l'Opéra, si, comme il le dit, Rouché en manifeste le désir éperdu. Je te dis tout de suite que je ne le ferai qu'avec toi ». Le projet avorta, par la faute de la guerre qui, néanmoins, resserra encore, en de dramatiques circonstances, l'amitié des deux hommes. Et la mort d'Arthur Honegger, en 1955, allait ébranler douloureusement la santé de Jacques Ibert à qui d'autres épreuves, entre-temps, n'avaient pas été ménagées.

Bilan positif • Au lendemain de la guerre, en 1919, l'année de son Grand Prix de Rome, Ibert possédait un catalogue d'œuvres pratiquement vierge. Faisons le point, vingt ans après, à la veille du second conflit mondial. Dans tous les domaines, symphonique, lyrique, dra-

matique, instrumental, le compositeur, selon une formule banale peut-être, mais significative, a donné le meilleur de lui-même. A cette époque son œuvre est considérable, eu égard à ce que sera la totalité de sa production. Déjà nous avions pu insister sur la richesse et la portée de ses envois de Rome qui, dès 1924, avaient dépassé le stade des « plus sûres espérances », puisqu'il s'agissait d'ouvrages majeurs dont le temps n'allait que confirmer la valeur et le succès. Or quinze années devaient suffire à Jacques Ibert pour développer et enrichir ses travaux, au point de le placer au premier rang des musiciens de sa génération, voire de son temps en considérant la production de ses prédécesseurs au même âge. Mais quels étaient ses plus proches contemporains ? Nés la même année que lui, en 1890, Martinu et Frank Martin ; à un ou deux ans d'intervalle, Delvincourt, le seul plus âgé, Prokofiev, Migot, Roland-Manuel, puis Honegger, Milhaud, Tailleferre. Or, si l'on pèse bien les œuvres de ces compositeurs, au seuil de 1940, il ne semble pas, exception faite pour Prokofiev, qu'elles témoignent de l'accomplissement auquel était parvenu Jacques Ibert. A plus forte raison ce dernier pouvait vraiment faire figure d'aîné pour la jeune génération d'alors dont une grande partie se retrouvait, sans distinction d'opinions ou de styles, au sein de cette association internationale du *Triton,* l'un des plus intéressants mouvements de l'entre-deux guerres, qui, sous l'impulsion de P.-O. Ferroud, puis de Barraud, donna dès 1930 un nouvel élan à la musique de chambre. Parmi les membres de ce groupement figuraient encore Rivier, Delannoy, Poulenc, Tomasi, Bondeville, Françaix, Dallapicola, Harsanyi, Mihalovici, de cinq à quinze ans les cadets

d'Ibert, comme d'autre part, Hindemith, Tansman, Auric, Loucheur, Martinelli, Petrassi, Jolivet. Et ajoutons à ces compositeurs ceux plus directement influencés par Schœnberg ou Strawinsky. Le nombre et la diversité de ces noms montrent à quel point l'Europe musicale fourmillait de réseaux contraires, de voies entremêlées sur lesquels circulaient, en tous sens, partisans ou adversaires, les techniques et les esthétiques les plus opposées. Est-ce dire assez l'avantage que pouvait marquer un musicien comme Jacques Ibert qui, en dehors de la mêlée, demeurait parfaitement indépendant, sachant juger avec impartialité et choisir avec lucidité ?

Et ceci expliquant cela, on comprend le prestige du Directeur de l'Académie de France à Rome qui, à quarante-sept ans, s'était vu confier ce poste, et qui ne devait tout, œuvre et situation, qu'à lui-même.

1939-1944 • Les événements allaient cruellement éprouver le musicien. Le 3 septembre 1939, Jacques Ibert se trouve avec sa famille dans sa propriété de Longuemare, près des Andelys. En compagnie d'amis, il s'apprête à fêter le dix-huitième anniversaire de sa fille, lorsqu'il apprend par la radio l'ouverture des hostilités. Officier de réserve de l'Armée de mer, il est mobilisé le 12 septembre 1939 auprès de l'Attaché Naval à l'Ambassade de France à Rome : après décision de l'ambassadeur André François-Poncet, et d'accord avec l'Attaché Naval et le Ministre de l'Education Nationale, il continue

d'exercer ses fonctions de Directeur de l'Académie de France à Rome.

Ce n'est pas le lieu ici d'évoquer la détérioration des rapports franco-italiens pendant la « drôle de guerre ». Disons simplement que Jacques Ibert en fut un témoin à la fois révolté et désespéré. Et c'est dans un climat de tension dramatique que le compositeur achève, fin avril 1940, son *Ouverture de Fête,* œuvre qui lui a été commandée quelques mois auparavant par le gouvernement français pour être offerte au Prince Togukawa à l'occasion du 2.600e anniversaire de la fondation de l'Empire Japonais. Malgré les propos alarmistes de ses amis italiens antifascistes, il ne se résigne pas à croire que la France est engagée sur le chemin du désastre. Cependant, au début de mai, il est reçu en audience privée par le Pape Pie XII. A l'issue de l'entretien d'une heure que le Souverain Pontife a daigné lui accorder, Jacques Ibert n'a plus de doute : l'Italie ne tardera pas à faire valoir par les armes ses revendications sur Nice, la Corse et la Tunisie. Trois semaines plus tard, un message de la Reine Hélène, adressé à Madame Jacques Ibert pour la remercier de tout ce que son mari et elle-même avaient fait pour l'Italie, vient confirmer l'imminence du conflit. Déjà, depuis plusieurs jours, la Villa Médicis est gardée par un cordon de troupe pour la protéger des manifestants qui veulent y brûler le cercueil de la France. De fait, le 10 juin, Mussolini, du haut du balcon de la Place de Venise, proclame au peuple italien qu'il a déclaré la guerre à la France et à la Grande-Bretagne. Le lendemain, un car de police vient chercher Jacques Ibert, sa femme et ses deux enfants, pour les conduire à la gare. Une

fois monté dans le véhicule, Ibert retire son chapeau et, saluant les quelques amis qui n'ont pas craint de se compromettre en lui apportant un dernier témoignage de leur fidélité, leur dit : « Pardonnez-moi de vous quitter, mais je vous dis au revoir. Je ne sais pas quand je reviendrai, mais cela ne sera certainement pas dans ce genre de voiture ».

Le 11 juin donc, les Ibert quittent Rome par le train diplomatique, lequel n'arrivera à Bordeaux que dans la soirée du 17 juin, après six jours d'un voyage épique.

Jacques Ibert est muni d'un ordre de route délivré par l'Attaché Naval, lui prescrivant de se mettre à la disposition des autorités maritimes les plus proches du siège du gouvernement. On se souvient de l'atmosphère qui règne à Bordeaux à ce moment-là. Les Allemands ont franchi la Loire, et la France vit les jours les plus tragiques de l'exode. Le 18 juin, Jacques Ibert rend compte de sa mission, et de la situation faite à l'Académie de France à son départ de Rome, au Ministre de l'Education Nationale ; il se présente ensuite au siège de la Marine à Bordeaux pour y demander des ordres. A quatre reprises différentes, il sollicite avec insistance une affectation. Jacques Ibert est de ceux qui veulent poursuivre le combat. Finalement, avec un ordre du chef d'Etat-Major de l'Amiral Bardouin, délégué de l'Amirauté française à Bordeaux, il s'embarque dans la matinée du 21 juin sur le *Massilia* en même temps que de nombreux militaires. Quelques heures plus tard le *Massilia* appareille à destination du Maroc, et lorsque, après une traversée mouvementée, il accoste le 24 juin à Casablanca, l'armis-

tice est signé. Jacques Ibert rentre alors en France, en passant par Alger, et, le 7 août, il est démobilisé à Marseille.

Le cadre de cet ouvrage ne nous permet pas de nous étendre sur les circonstances qui marquèrent douloureusement cette période de la vie du musicien. Rappelons cependant quelques faits. Suspendu de ses fonctions, avec privation de traitement, à compter du 20 juin 1940, et rayé des cadres de réserve de l'Armée de mer par Vichy. Jacques Ibert verra également ses œuvres interdites en France. Victime d'informations tendancieuses et présentant un caractère diffamatoire (dans les coulisses des ministères, certains personnages n'hésitent pas à accuser le « sieur » Ibert de désertion), il est menacé d'avoir à répondre de ses actes devant le Tribunal Maritime ! Une enquête est ouverte, et le 1er avril 1941, l'Amiral Darlan [5] lui fait connaître, par lettre, que « l'enquête effectuée au sujet de votre départ de France sur le *Massilia* a révélé qu'aucun fait entachant votre honneur ne pouvait être retenu à votre encontre, ni donner lieu à des poursuites judiciaires ». Jacques Ibert est donc blanchi de toute accusation qui se voulait infâmante, mais les brimades demeurent : une note en date du 11 avril 1941 du directeur des Services Généraux de la Radiodiffusion Nationale confirme que le cabinet de Darlan ne donne pas son assentiment pour qu'on inscrive aux programmes de la Radio les œuvres de Jacques Ibert.

Bien que des amis lui aient proposé de le faire partir pour

5. F. Darlan est alors Secrétaire d'Etat à la Marine du Gouvernement Pétain. *(Note de Rédaction).*

les Etats-Unis, Jacques Ibert restera dans le Midi de la France jusqu'en septembre 1942 où, dit-il, « je serai plus utile en dépit de ce qu'on pourra m'y faire ». En fait Jacques Ibert compte parmi les premiers « résistants ». Dès octobre 1940, des messages de Radio-Londres l'encouragent à tenir bon, et il devra par la suite user de maints subterfuges pour échapper aux Allemands qui lui font savoir qu'ils seraient heureux de le voir participer activement à la vie musicale à Paris. Après un séjour en Suisse (octobre-1942 - juin 1943), où il tombe gravement malade (septicémie), il gagnera la Haute-Savoie, où des réseaux de résistance se sont organisés, pour se fixer à Saint-Gervais. Fin août 1944, un message de Radio-Londres l'invite à se mettre à la disposition du gouvernement dès que celui-ci sera installé à Paris. Aussitôt, il rejoint la capitale par la route.

Dès lors, Jacques Ibert renoue avec son activité d'homme indépendant, réintégré dans les cadres de réserve de la Marine, promis aux plus hautes fonctions qu'il peut accepter ou refuser selon son gré. C'est ainsi qu'on lui offre de prendre la direction de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. Jacques Ibert écarte les propositions les plus flatteuses qui lui sont faites ; son seul désir est de retourner à la Villa Médicis : n'a-t-il pas promis à ses amis italiens qu'il reviendrait à Rome ?

Le quatuor et le trio • Durant cette longue et douloureuse période, Jacques Ibert écrit peu. Mais intensément. Sa femme et ses deux enfants, âgés au début de la guerre de onze et dix-huit ans, dont il vécut séparé

pendant plusieurs mois, sont pour lui, en raison des difficultés de toutes sortes, un sujet de constante préoccupation. Que l'avenir réserve-t-il ? Aussi est-ce à ces derniers qu'il dédie ses deux œuvres maîtresses de « musique pure », jaillies alors dans la tempête et l'incertitude, et auxquelles il confie sa peine immense et son fol espoir. Il s'agit du *Quatuor à cordes* et du *Trio pour violon, violoncelle et harpe*. Commencé à Rome en 1937, loin des soucis immédiats, terminé à Antibes en 1942, le *Quatuor* « à son fils Jean-Claude » est lourd de signification. L'*Andante,* qui exprime toute la douleur humaine, est l'une des pages les plus poignantes de la musique contemporaine. Cette douleur sans colère bouleverse au-delà du pathétique. L'œuvre sera créée, dans une semi-clandestinité, Salle Gaveau, le 7 décembre 1943, par le Quatuor Gabriel Bouillon. A ce moment, fixé à Saint-Gervais, Ibert a commencé le *Trio.* Une commande. Plus exactement un marché conclu avec sa fille « Ramijou », harpiste infiniment douée qui, contre une œuvre écrite pour elle, abandonnait à son fumeur de père toutes ses cigarettes, si rares à l'époque. Et pour cette ravissante jeune fille le compositeur oublia les ciels de deuil. Ce n'est que le 17 juin 1946 que la dédicataire donnera la première audition de l'œuvre à Paris, avec Alfred Lœwenguth et Pierre Basseux, également Salle Gaveau.

Entre ces deux œuvres, c'est-à-dire en 1942, Ibert peut répondre à trois demandes, fort différentes d'ailleurs. Une partition radiophonique : *La tragique histoire du Docteur Faust,* d'après Marlowe, adaptée par Gabriel Boissy. Quelques pages musicales pour des sketches d'Agnès Capri et de Jean Anouilh

que celle-là présente dans ses spectacles à Monte-Carlo et qui font en outre appel à la participation d'Auric, Kosma, Poulenc et Sauguet. (Ces spectacles seront repris à la Gaîté-Montparnasse en octobre 1945). Puis la musique de scène, avec chœurs et ballets, pour *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, que monte au mois de juillet, en son château de Montredon, près de Marseille, la Comtesse Pastré, avec la collaboration de Christian Bérard et de Boris Kochno. La partition de ce spectacle privé, conçue d'après des pages de virginalistes anglais du XVI[e] siècle pour orchestre, chœurs et soprano solo, sera présentée au concert, sous le titre de *Suite Elisabéthaine,* par Fernand Oubradous qui, rappelons-le ici, fut l'un des plus efficaces interprètes de la musique de Jacques Ibert. Avec Charles Münch d'ailleurs qui, le 21 janvier de cette même année, avait eu le courage de diriger, en première audition en France, Salle du Conservatoire de Paris, l'*Ouverture de Fête,* créée à Tokyo en juillet 1940. L'année suivante, lors de son séjour en Suisse, le compositeur qui n'oublie pas les *Histoires,* écrit à Burgdorf la *Petite Suite en quinze images* dédiée aux jeunes pianistes. A ce travail de poète et de pédagogue succède la partition de *Barbe-Bleue,* opéra-bouffe radiophonique de William Aguet, commandé par le Studio de Lausanne et composé dans cette ville. Cette entreprise, la seconde du même ordre, après le *Docteur Faust,* séduisit davantage notre compositeur qui put à loisir enrichir sa musique d'effets spéciaux propres à la mise en ondes. L'œuvre, diffusée donc en 1943, fut reprise sur les antennes françaises le 14 août 1945.

Fontainebleau, Rome et Versailles • Paris libéré, Ibert rejoint donc la capitale où l'attendent de nombreuses fonctions officielles. Toutefois Fontainebleau sera sa seconde résidence, car l'Académie de France se trouve alors installée au château dans l'attente de son retour à la Villa Médicis. C'est là qu'il entreprend, en décembre 1944, à la demande de Jean-Louis Barrault l'importante musique de scène d'*Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare, dans la traduction d'André Gide, que la Comédie Française présentera le 30 avril 1945. Cette collaboration avec le grand acteur-metteur en scène laissera à Ibert un très profond souvenir. Egalement à Fontainebleau le compositeur écrit, pour les Ballets des Champs-Elysées de Roland Petit, *Les Amours de Jupiter* qui seront créées le 9 mars 1946. Ne quittant toujours pas la scène, Ibert fournit à la fin de cette année, l'accompagnement musical du *Burlador* de Suzanne Lilar que le théâtre Saint-Georges affiche le 12 décembre. Cette partition mérite toute notre attention, car elle comporte les deux importants *Interludes* pour flûte, violon et clavecin (ou harpe, ou piano) que tant d'interprètes inscriront à leur répertoire.

Mais déjà la Villa Médicis a pu rouvrir ses portes. Jacques Ibert n'ignore point la lourde tâche, nouvelle dans un sens, qui attend le Directeur et le diplomate. A cette époque toutefois il a pu aménager sa maison du boulevard de la Reine à Versailles qui, lors de ses déplacements, est devenu un havre où il trouve le repos indispensable, si bref soit-il, que Paris ne peut plus lui procurer. Sans qu'il ait pour autant renoncé à recevoir. A Versailles, comme à Rome où il a fait de la Villa un haut lieu de

rencontres artistiques et littéraires internationales, il accueille ses amis. On rencontre toujours chez lui de jeunes musiciens. Mais il faut, dans la conversation, éviter de parler de ses œuvres à lui. Je me souviens. C'était au cours d'un dîner, dans cette maison de Versailles. La table était dressée dans la véranda qui s'ouvre devant un jardin discret où les arbres et les troncs se mélangent à la verdure, servant, à la belle saison, d'atelier à Rosette Jacques Ibert. Je voyais là le musicien de profil. Il fixait avec insistance les formes vivantes de quelque bois œuvré, cherchant à dissimuler avec pudeur les sentiments qui l'envahissaient parce que certains convives évoquaient le succès des *Amours de Jupiter*. Son œil commençait à se plisser, le sourcil, près du nez, se relevait un peu, quand, à la commissure des lèvres, passa le fugitif sourire qui encoche les flèches. Le silence tomba soudain, dans l'attente d'une repartie pour le moins ironique. Ce fut un trait d'humour qui partit, glissa et nous détendit...

Bientôt Ibert doit se préparer à une nouvelle mission. En effet les invitations des pays d'Amérique latine se font plus pressantes. Il est attendu là-bas non seulement en tant que musicien de France, mais comme représentant de la culture et de l'art français. Il ne peut cependant quitter immédiatement l'Italie. A Ravello, en 1947, il compose une nouvelle partition pour un *Don Quichotte,* cette fois-ci une évocation radiophonique, signée de William Aguet, qui lui a été commandée par le Studio de Lausanne à l'occasion du 4[e] Centenaire de la naissance de Cervantès. Et avant son départ il peut encore, à Rome, satisfaire Orson Welles en écrivant, dans des conditions de travail d'ailleurs indescriptibles, la musique de son film *Macbeth.*

Les deux Amériques • Pendant l'été 1948, Jacques Ibert se rend en Amérique du Sud. Voyage accablant mais fructueux qui aura son apothéose à Buenos Aires. Au cours de plusieurs concerts le musicien dirigera non seulement ses propres œuvres mais aussi celles de compositeurs français parmi lesquels Ravel, Roussel, Poulenc et Milhaud. C'est dans cette ville également que sera donnée, toujours sous sa direction, la 1 000e représentation dans le monde d'*Angélique,* accouplée pour la circonstance au *Pauvre Matelot* de Milhaud. Le succès de cette tournée en appelle une autre. Deux ans plus tard, en juillet 1950, Ibert s'embarque pour les Etats-Unis où il séjournera jusqu'en septembre. Sa plus importante activité fut de tenir, à la demande de Koussevitzky, le cours de composition du Berkschire Music Center à Tanglewood, où enseignèrent également Strawinsky, Honegger, Milhaud et Messiaen. « Pendant deux mois, a rapporté Ibert, dans ce cadre poétique, illustré par les contes de Hawthorne et de Melville, je pus me rendre compte de l'assiduité du public américain aux concerts de plein air donnés par le Boston Symphony. Plus de dix mille personnes, venues des villes environnantes, envahissaient les pelouses et les allées conduisant soit au théâtre ou à la salle de concert, et accueillaient avec un délirant enthousiasme des œuvres aussi différentes que la *Messe en si* de Bach, la *Cinquième symphonie* de Prokofiev ou la *Valse* de Ravel... ». Ibert, modestement n'ajoutait pas : « Ou que certaines de mes compositions ». Et de poursuivre : « C'est au théâtre que l'on représenta pour la première fois aux U.S.A. mon opéra-comique le *Roi d'Yvetot,* avec une étonnante distribution, et dans une mise en scène et

des décors d'une fantaisie charmante. J'eus la joie de constater avec quel soin méticuleux les moindres détails avaient été réglés, et avec quelle ferveur l'orchestre et le plateau, composés exclusivement d'étudiants, répondaient à mes suggestions ». Au cours de son séjour à New York, Ibert étonna fort ses amis américains en demandant à voir « Les Rocky Girls et Coney Island » ainsi qu'à rencontrer et entendre des formations de jazz moderne. Ces contacts ne restèrent pas un simple caprice, car notre compositeur se plut, dans certaines de ses œuvres ultérieures, tels ses ballets *The Triumph of Chastity* ou le *Cercle fantastique,* à s'inspirer de rythmes de jazz moderne, comme le Be-bop. Ajoutons également qu'il eut la surprise et, disons-le, la joie d'entendre interpréter par ces ensembles de jazz quelques-unes de ses œuvres parmi lesquelles le *Concertino da camera* et même *Le Petit Ane blanc.*

Nouveaux troubles de santé • Après être allé jusqu'au Canada, Ibert, au cours de sa tournée américaine, aurait dû se rendre en Californie où l'attendaient de nombreux amis musiciens. Malheureusement son état de santé ne fut pas la cause la moins déterminante de son retour avancé en Europe. Nous avons dit que le compositeur, malgré les apparences, devait souvent songer à se ménager, un peu comme Roussel, cet autre marin chez lequel nul profane n'avait su déceler certaine déficience physique pourtant bien réelle. Or, en octobre 1949, entre les deux randonnées

outre-atlantique, Ibert, de nouveau, était frappé par la maladie si sérieusement qu'il reçut l'Extrême-Onction. Et l'année suivante, aux Etats-Unis, il n'était pas encore tout à fait remis. Il allait d'ailleurs devoir supporter de nouvelles et très douloureuses épreuves. La mort accidentelle de sa fille, l'incomparable harpiste, survenue le 29 octobre 1952. Puis, en 1955, la disparition d'Honegger qui risqua, cette fois encore, de lui causer un choc fatal. Très gravement malade, il dut son salut à son énergie ; mais on comprendra aisément qu'il lui faudra dès lors prendre des précautions qui influeront sur sa production, d'autant plus qu'il n'interrompra jamais son activité directoriale et ses fréquents déplacements entre Rome et Paris, ou Versailles, et à l'étranger.

Il peut néanmoins donner suite, en 1949, à un nouveau projet de William Aguet pour le Studio de Lausanne : *Les Aventures de Brô et Tiss,* dessins animés radiophoniques. Il signe encore une *Etude-Caprice pour le Tombeau de Chopin,* pour violoncelle seul, à la demande de l'U.N.E.S.C.O., à l'occasion du centenaire de la mort du grand musicien. Cette même année il termine également à Versailles, sa *Symphonie Concertante pour hautbois et orchestre à cordes,* commencée à Rome en 1948, et qu'il considérera comme l'une de ses trois ou quatre partitions favorites. L'œuvre sera présentée au public bâlois en février 1951, sous la direction de Paul Sacher, qui la lui avait demandée pour son grand orchestre de chambre. On pourrait ici s'interroger sur le pourcentage élevé des commandes, dans la production d'Ibert. A dire vrai celui-ci n'a jamais cherché à les dissimuler. Il s'en est même expliqué clairement. « On écrit toujours une œuvre sur commande, soit que celle-ci provienne d'un désir intérieur irré-

sistible qui oblige l'artiste à exprimer ce qu'il ressent, soit que la commande provienne d'un tiers qui va alors provoquer chez lui le même phénomène affectif. Car le compositeur est toujours libre d'accepter ou de refuser une commande. Personnellement, j'ai souvent écrit de la sorte, et je ne m'en suis jamais trouvé gêné ».

Commandes américaines et françaises •

C'est ainsi que Jacques Ibert, en 1950, répond favorablement à plusieurs propositions étrangères. Pour les Ballets de Ruth Page, à Chicago, il compose *The Triumph of Chastity*. C'est à cette occasion qu'il se lia avec Raoul Dufy qui, ayant accepté de faire les décors et les costumes, travaillait aux maquettes en écoutant un enregistrement de la partition que Ruth Page lui avait envoyé. « Je fus surpris, avoua le musicien, qu'un peintre pût s'intéresser avec autant de passion à un art si différent du sien ». Malheureusement sa santé empêcha Dufy de mener à bien ses projets, et c'est Leonor Fini qui réalisa les décors et les costumes du *Triomphe*. Puis Ibert, à la demande de « The Serge Koussevitzky Music Fondation in the Library of Congress in Washington », écrivit trois pièces instrumentales d'une écriture aussi originale que savante, qui dépassent largement l'exercice de style ou l'étude de virtuosité : *Impromptu pour trompette et piano, Caprilena* pour violon solo et *Ghirlarzana* pour violoncelle solo. En 1952, c'est Gene Kelly qui demande à Ibert de composer la musique pour l'un des trois ballets de son film *Invitation to the dance* :

Circus est ainsi écrit à Versailles et à Londres. L'année suivante Ibert donne le jour au *Louisville-Concert* à l'intention du brillant orchestre de la ville du Kentucky, ce qui lui permet, si l'on peut dire, de rendre sa politesse à Gershwin. Cette partition, véritable concerto d'orchestre, très personnelle malgré ses sources américaines d'inspiration, fut donnée en première audition en France en 1955, lors du Festival Jacques Ibert que Paul Gilson confia à l'Orchestre National de la R.T.F. dirigé pour la circonstance par Georges Tzipine. Il est sans doute intéressant de constater le sort que les Etats-Unis réservent à cette époque aux œuvres d'Ibert. Le nombre d'enregistrement *made in* U.S.A. des partitions de celui-ci est assez significatif.

Mais cela ne veut pas dire que notre compositeur soit totalement oublié dans son pays. Deux commandes lui donnent une incontestable satisfaction morale : « *A toutes les Gloires de la France* », le spectacle Son et Lumière du Château de Versailles auquel il collabore avec Maurois et Cocteau, puis, l'année suivante, en 1954, « *Mille ans d'Histoire de France* » autre *Son et Lumière* qu'il réalise avec André Chamson pour Vincennes. A cette même époque il écrit encore une musique de film, *Marianne de ma Jeunesse* dont pourrait être tirée une suite symphonique d'un lyrisme spontané. Signalons enfin pour cette période l'importante et séduisante musique de scène pour *Le Cavalier de Fer* d'Alexandre Arnoux, qui sera créé en juillet 1955 au château de Robert le Diable, près de Rouen, musique qu'Ibert avait entreprise quelques années plus tôt. Mais revenons précisément un peu en arrière.

Entretiens... • C'est à la suite d'une émission, dans la série « Les Riches heures de la Musique française », consacrée le 14 juin 1952 à Jacques Ibert, que Paul Gilson, Directeur des Services artistiques de la Radiodiffusion française, voulut bien demander à l'auteur de ces lignes de réaliser pour la R.T.F. une série d'*Entretiens* avec le compositeur. Paul Gilson, qui aimait prétendre mal connaître la musique, alors qu'il la jugeait et l'appréciait avec un raffinement d'expert et une sensibilité d'artiste, et qui, surtout dans ce domaine, s'élevait toujours avec vigueur contre les causes injustes, supportait mal en effet qu'un musicien comme Ibert ne trouvât pas, dans l'activité musicale de son pays, la place méritée, parce que, servant celle-ci à l'étranger, il s'écartait délibérément des entreprises intéressées ; ce qui le condamnait à un silence dont s'accommodait fort bien autrui. Aussi, lors d'un voyage à Rome, à Pâques 1954, à l'occasion du Festival International de la musique du xxe siècle, me fut-il possible, grâce à la RAI, d'enregistrer, à la Villa Médicis, Jacques Ibert dont les propos furent diffusés dès la fin de mai. Et je ne saurais ici manquer d'évoquer la rencontre qui eut lieu, l'hiver suivant, dans le bureau de Gilson, avenue de Friedland, entre ces deux hommes, meneurs d'artistes, dont l'estime récriproque et la mutuelle compréhension haussèrent la conversation jusqu'à lui donner la dimension d'une « rencontre au sommet ».

Dans ces *Entretiens,* véritable « poétique musicale », Jacques Ibert, avec une rare lucidité et une courageuse objectivité, se livra entre autre à l'analyse aussi bien de ses habitudes et méthodes de travail, que de ses conceptions esthétiques et de ses

sentiments d'homme et d'artiste. Nous verrons par ailleurs comment il conçut et fit sienne ce que nous appellerons « une esthétique de la liberté ». Mais, en écrivant ces mots, une image d'Ibert me revient curieusement en mémoire. A Rome, dans son bureau de la Villa Médicis, il était debout à contre-jour, adossé à une fenêtre par laquelle on domine la ville. Je ne voyais que sa silhouette tant la clarté du jour était vive. C'était celle d'un homme de belle allure et ce que l'on pouvait imaginer de son visage n'en était que plus attirant. On eût dit que tout ce qui se trouvait derrière lui, ce qu'il devait contempler chaque jour, s'immisçait dans un halo au contour imprécis de ses épaules et de sa tête, puis, l'effet de la lumière aidant, se mouvait lentement en transparence, au rythme de je ne sais quelle sarabande. Peut-être celle des ombres blanches de la Geôle de Reading, ou celle que dansaient, autour de Don Quichotte, les personnages de l'âge d'or, dans ce lieu précisément où, pour reprendre l'expression d'Alexandre Arnoux, « l'altitude éloigne la corruption ».

A la tête de l'Opéra • Au début de l'année 1955 les difficultés grandissantes au sein du théâtre lyrique français laissent prévoir la nécessité d'un prompt remaniement. Les mêmes raisons qui ont fait désigner Jacques Ibert pour la Direction de l'Académie de France à Rome, incitent le gouvernement à faire appel à celui-ci. Savoir choisir, encore. Le musicien, revenant d'une tournée en Egypte,

n'hésite pas. Puisqu'il ne peut se dérober à cette nouvelle charge qu'il est alors le seul à pouvoir assumer, il accepte. Mais pour un temps limité et à la condition expresse de conserver ses fonctions à la Villa Médicis. Peut-on lui reprocher cette courageuse imprudence, eu égard à son état de santé ? Le 1er octobre il est nommé Administrateur général de la Réunion des Théâtres Lyriques nationaux, poste qu'il occupera jusqu'au retour de Georges Hirsch, en avril de l'année suivante. Et sept ans plus tard, Georges Auric, installé au fauteuil de Jacques Ibert, à l'Institut, faisant l'éloge de son prédécesseur, avouera : « Je suis en connaissance de cause, respectueusement émerveillé par l'audace de l'homme qui accepta de si écrasantes responsabilités et qui, dans ces nouvelles fonctions, trouva l'occasion de nous laisser encore un enseignement de haute portée ». Deux grands projets en effet avaient été élaborés par le nouvel administrateur. Créer d'abord au sein des théâtres lyriques nationaux, une école supérieure de chant qui permettrait aux prix de Conservatoire engagés de se perfectionner dans leur art, en se voyant attribuer dans les meilleures conditions, les rôles qui correspondraient à leurs dons. Son autre ambition, Ibert nous la confia en ces termes : « L'art lyrique, s'il veut continuer d'exister ne peut se passer du concours des compositeurs, des interprètes et du public. C'est pourquoi je souhaiterais la création d'une troisième scène lyrique qui accueillerait des ouvrages modernes ne nécessitant pas de grands frais de plateau comme les œuvres créées à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique et qui, tout en mettant en valeur des voix, comme dans le répertoire classique, permettraient à tout un public de se familiariser avec les recherches des auteurs contem-

porains dans le domaine de l'art lyrique ». Le 6 juin 1956 Jacques Ibert est reçu à l'Institut de France, succédant à Guy Ropartz.

La même année il honore une importante commande de la B.B.C. qui célèbre le dixième anniversaire du « Troisième Programme ». C'est une *Bacchanale,* rutilante page orchestrale dont Eugen Goosens donnera la primeur aux auditeurs de la Radiodiffusion anglaise. Quelques mois après c'est la Radiodiffusion Française qui demande à Ibert un *Hommage à Mozart,* rondo symphonique qui permet à notre musicien de renouer une fois encore avec le XVIIIe siècle, — et qui sera créé sous la baguette d'Eugène Bigot. Puis en 1958, il compose *Le Cercle Fantastique* pour les ballets du Marquis de Cuevas, œuvre qui malheureusement ne sera pas montée et demeure aujourd'hui inédite. A partir de cette époque, le musicien va travailler à l'*Andante* de la *Deuxième Symphonie* qu'il achève en 1960. Mais la malchance le poursuit. Le manuscrit est perdu à Rome et ne sera qu'en partie retrouvé après la mort du compositeur.

Adieux... • 1960. — L'heure est venue pour Jacques Ibert, atteint par la limite d'âge, de quitter la Villa Médicis. Il fait ses adieux à Rome. Le repos tant mérité, la quiétude si souvent espérée semblent devoir l'attendre à Versailles. Non. Il doit lutter maintenant contre la fatigue. Il ne veut pas laisser paraître le grand accablement qui l'envahit. Sa taille se redresse. Mais son regard clair qui vous fixe un instant

glisse vers les ciels douloureux d'une vie trop chargée de luttes intérieures et d'efforts. On redoute de plus en plus pour sa santé. Il réagit avec vigueur. On craint le pire. Puis on le croit sauvé quand, le 5 février 1962, à 23 heures, une syncope l'emporte brutalement.

In Mémoriam, Charles Munch, l'ami des grands moments musicaux, dirige à Boston, le 25 janvier 1963, la première audition du premier mouvement de sa *Symphonie N° 2* inachevée, dont il parlait déjà en 1953, et qui lui avait été commandée pour le 75e anniversaire du Boston Symphony Orchestra. Ce mouvement unique, écrit en 1955, avec sa dédicace à la mémoire de Serge et Nathalie Koussevitsky, sera appelé *Bostoniana.* Ultime message sans doute, si l'on comptait sans la *Symphonie Marine* que Charles Munch également révélera le 6 octobre 1963, aux Concerts Lamoureux.

Jacques Ibert n'avait pas voulu que cette œuvre, composée en 1931, soit jouée de son vivant. Peu de temps avant sa mort il dit à son fils : « Ce sera mon dernier départ ». Il n'appartient à personne de juger de la valeur d'un adieu. De tels messages se reçoivent les yeux baissés et sont acceptés dans le silence. Jacques Ibert, lorsqu'on lui demandait à laquelle de ses œuvres allait sa préférence, répondait : « Un homme a toujours une certaine indulgence ou tendresse pour ses enfants, quelquefois même pour les moins bien venus. Mais cela n'est pas un critère pour la société ». La *Symphonie Marine* est à peine un symbole car toute la mer chantait en lui. L'appel du large enivrait cet être pour qui l'indépendance était le plus précieux des trésors. Les premières joies de la plage. Les rêves lointains de l'adolescent

qui scrute avec émoi les brumes de l'horizon. Les évasions de l'officier de marine aux heures tragiques. Puis les escales où les vagues ensoleillées reflètent, dans leur ronde ininterrompue, les couleurs vives des paysages renouvelés et se renvoient les images d'un bonheur tranquille. Les voyages en Méditerranée. Les traversées de l'Atlantique à la découverte des Amériques. Les claques froides de la Manche dont les embruns lavent de la poussière des villes. La mer était son refuge. Il voulut qu'elle soit l'image de son dernier repos, comme certains choisissent le lieu de leur tombe pour le paysage d'alentour.

J'allai le saluer une dernière fois, à son domicile de l'avenue d'Eylau. En entrant dans le salon, je n'aperçus rien d'autre que son fauteuil vide. Je restai immobile. Nul besoin de fermer les yeux. Je le revoyais, parlant de l'esthétique contemporaine. Il était assis très droit, svelte, sur ce siège de tapisserie dont le large dossier carré le soutenait à peine. Son costume clair, gage d'un comportement toujours jeune, soulignait avec élégance la couleur harmonieuse de son nœud papillon qui semblait lui rejeter la tête légèrement en arrière. De même, la blancheur de ses cheveux en demi-couronne et de sa moustache triangulaire, qui accusait l'équilibre et les justes proportions de son nez et de ses lèvres minces, contrastait avec l'intensité de son regard. Quel regard ! Direct, profond, évitant le sol, ne se haussant pas ; quand il ne pénétrait pas le vôtre, il semblait parallèle à la terre et au ciel, dans la ligne de l'infini humain... Je comprenais mieux encore pourquoi ceux qui l'approchaient pouvaient être à la fois impressionnés par son extraordinaire présence et séduits par la simplicité de son accueil, par la courtoisie ou la netteté de ses

propos. La finesse et la sobriété de son langage donnaient plus d'attrait ou de poids à sa conversation. Chacun de ses mots portaient ; durs parfois, en raison de leur justesse, mais toujours exempts de méchanceté.

Le voici maintenant sur son lit de mort. Un beau visage que la douleur a quitté. Repos dans la sérénité, parce que tout avait été dit, même si les dernières courses n'avaient pu trouver leur achèvement. Point de tristesse, point de regret chez celui qui avait su choisir.

Il faut relire Alexandre Arnoux qui avait déjà écrit, du vivant de Jacques Ibert, à propos du *Chevalier Errant* : « *La véritable prouesse de l'homme, c'est d'être pur*. Ainsi chantent les chœurs de l'*Age d'or,* une de ses pages les plus représentatives. Cela jaillit naturellement de lui. Et cette prouesse de pureté, par son œuvre, et par sa vie, il l'accomplit chaque jour, sans le savoir... ».

L'ŒUVRE

UNE ESTHETIQUE DE LA LIBERTE

Jacques Ibert ne se privait pas de répéter : « J'aime faire ce que les autres ne font pas ». Point de prétention dans cette affirmation, mais le désir de se dégager de toute influence, la volonté bien arrêtée de n'aliéner en aucun cas sa liberté. Il se veut libre dans l'action, dans l'inspiration et l'effort, dans le choix, dans la conception artistique, dans la recherche des formes et l'utilisation des techniques ; libre aussi à l'égard du public.

Comment Ibert, tout d'abord, considère-t-il l'inspiration ? Il en fait grand cas, même s'il semble la réduire, quantitativement, à sa plus simple expression, en définissant le génie : « 1% d'inspiration et 99 % de transpiration ». Il remarque en effet : « Qu'est-elle en comparaison du travail matériel qu'implique la réalisation d'une œuvre d'art ? » C'est une étincelle ou un éclair

fulgurant, nécessaire, indispensable, mais, précise bien le compositeur « indépendante de notre volonté ». Il va donc falloir être toujours prêt à la recevoir pour la laisser officier en toute liberté. De quelle façon ? Ibert est catégorique ; et c'est ici que commence l'effort librement consenti : « Je m'impose une stricte discipline en me mettant quotidiennement à ma table de travail. Entraînement obligatoire, comparable à celui des sportifs... Car l'inspiration vous visite souvent pendant le travail et c'est une dame qu'il ne faut jamais faire attendre ». Aussi, pour ne pas brider la spontanéité de l'élan créateur, Jacques Ibert écrit-il directement [1] les parties instrumentales et vocales, sans passer par le stade intermédiaire qui consiste à composer une sorte de « monstre » sur plusieurs portées, et cela quelle que soit l'importance de l'œuvre. « La matière orchestrale, dit-il, m'aide exactement, comme le sculpteur est aidé par la pierre qu'il attaque en taille directe ». Le compositeur pousse d'ailleurs, avec un certain raffinement, cette mise en condition : « Je cherche d'abord à susciter dans mon esprit une représentation visuelle, par exemple la position d'attaque des instrumentistes, ou une certaine attitude des protagonistes d'un ballet. Par un phénomène audio-visuel, j'entends alors la musique qui va se jouer ». Mais il n'en demeure pas moins que « l'inspiration n'est que la carrière ou la mine tandis que le travail d'édification s'identifie à la tâche de l'architecte ». Voilà pour les 99 % de transpiration, et de contrainte. Ces contraintes qu'il faut *savoir choisir* car la liberté suppose

1. Méthode de travail que nous croyons unique dans l'histoire de la musique depuis le XVIIIe siècle.

qu'on accepte de respecter les exigences que l'on s'est imposées. Et sans doute ne doit-on pas penser avec Gide, que choisir c'est perdre tout ce qu'on ne choisit pas.

Cette constante rigueur à l'égard de soi-même, sans laquelle ne peut se manifester cette liberté de conscience qu'Ibert revendique, le compositeur la veut aussi, dans l'utilisation des moyens d'expression, pour atteindre à la liberté de langage. Dans un article *in memoriam,* Jean Hamon a très judicieusement retenu cette déclaration du compositeur qui figure en bonne place dans l'ouvrage que Jacques Feschotte a consacré à celui-ci : « Je me veux libre, dégagé de tous les préjugés qui divisent si arbitrairement les défenseurs d'une certaine tradition et les partisans d'une certaine avant-garde ». C'est un fait : la musique de Jacques Ibert n'a pas d'âge ; elle ne « date » pas, en ce sens qu'elle a pu s'élever au-dessus des contingences d'une époque. Musicien du XXe siècle, au caractère spécifiquement français, Ibert aurait œuvré avec la même aisance aux siècles précédents. Aujourd'hui il les survole, les pénètre même avec délice. Gervaise, Janequin, Beaujoyeulx, Lully, Couperin, Rameau sont, si l'on peut dire, ses cousins comme le sont, au même titre, Chabrier, Debussy ou Ravel. Les *Histoires* et les *Rencontres* ne sont-elles pas directement issues de la littérature de clavier du XVIIe ou du XVIIIe ? Et ses grands ballets qui ressuscitent les fastes et l'esprit raffiné du XVIe ne dépassent-ils pas le simple cadre de l'évocation ? *Diane de Poitiers,* accompagnée d'airs et de danceries d'époque, traverse toujours aussi jeune les pays et les ans. Il en est de même des virginalistes anglais qui se sont glissés dans la *Suite Elisabéthaine*. Quant au *Chevalier Errant,*

il exprime le combat intérieur de tout homme aux prises avec la réalité tragique du monde, et qui oscille entre l'espoir et la révolte. Admirons encore *Le Roi d'Yvetot,* l'un des meilleurs opéras-comiques qui aient été écrits, dont l'action se passe « à une époque indéterminée, entre l'invention de la poudre à canon et nos jours ». Intemporels sont bien aussi *Persée et Andromède* et *Les Amours de Jupiter* dont les héros mythologiques viennent jusqu'à nous, nantis de l'humour irrésistible qui caractérise les gens de chez nous.

Voilà pour l'idée. Mais la musique suit quant au fond et à la forme. L'armature rigoureuse des genres classiques, Ibert la respecte ; mieux, il la juge indispensable. Toutefois, il la renouvelle en lui imprimant des structures extérieures mouvantes, inhabituelles, voire fantaisistes qui pourtant ne mettent jamais en péril le parfait équilibre de ses ouvrages. La solidité des bases lui donne toute liberté d'action. Et peut-être est-ce là l'une des raisons pour lesquelles d'aucuns se plaisent, un peu trop superficiellement, à voir une tendance au « divertissement » dans la plupart de ses compositions. Remarquons plutôt l'inégalable ingéniosité avec laquelle, dans ses concertos par exemple, il assemble, unit, superpose, combine les instruments les plus divers. Dans les moindres scènes de son théâtre, d'autre part, il montre une propension à multiplier les expressions lyriques les plus variées, jusqu'à en inventer d'inédites de façon à donner, à chacun de ses ouvrages, la justesse du ton, la jeunesse du mouvement, la vigueur du rythme, la séduction de la langue. Jacques Ibert s'explique sans détours : « La musique contemporaine ne peut se limiter à de vaines combinaisons de timbres et de notes, et consentir à

n'être plus un art *expressif*, mais la simple résultante de recherches scientifiques. Ce qui importe avant tout en musique, c'est la qualité du discours ; et la matière, si nouvelle soit-elle, ne peut suffire à provoquer l'évolution du langage ou de la syntaxe ».

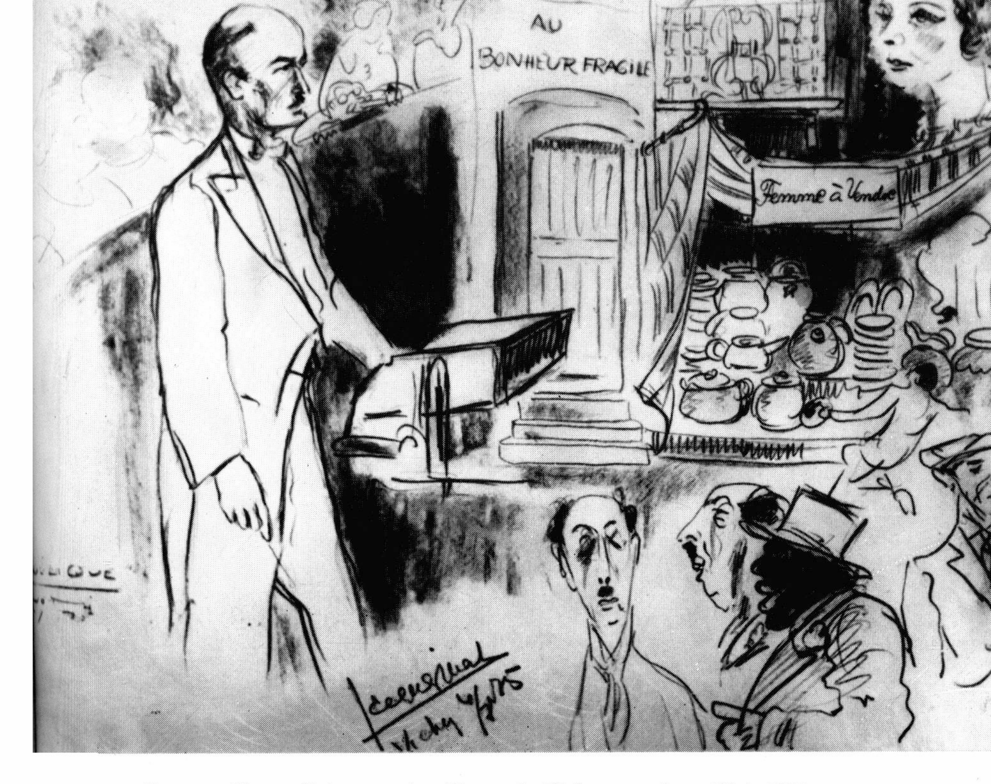
Jacques Ibert n'avait pas quarante ans lorsque Arthur Hoérée, qui fut le premier à consacrer une importante étude au compositeur dans la *Revue Musicale*, en juillet 1929, écrivit : « Vivant à l'abri des querelles esthétiques, en dehors de tout cénacle, Ibert œuvre sans se soucier des modes, des snobismes... ». Abordant, en effet, l'aspect technique de son travail, le compositeur reconnaît qu'il s'est toujours refusé à se laisser enfermer dans le cadre étroit d'une doctrine ou d'une école. « Le mot *système* me fait horreur, et je fais le pied de nez aux règles préconçues ». Puis il ajoute, nuançant son propos : « Tous les systèmes sont bons pourvu qu'on y mette de la musique ». Ainsi Ibert ne s'attache à aucun procédé spécifique de construction musicale : « Fuyant toute théorie dont je pourrais devenir l'esclave, j'écris selon les exigences de ma sensibilité. Ce qui compte en art est plus souvent ce qui émeut que ce qui surprend. L'émotion ne s'imite pas : elle a le temps pour elle. La surprise se limite : elle n'est qu'un effet passager de la mode ». En d'autres termes, Ibert ne cultive pas la hardiesse pour la hardiesse, l'audace ne consistant pas à faire du tapage par simple goût de la surenchère.

Emotion et liberté, telles sont les clefs qui permettent de comprendre, dans ses contrastes, l'esthétique de Jacques Ibert.

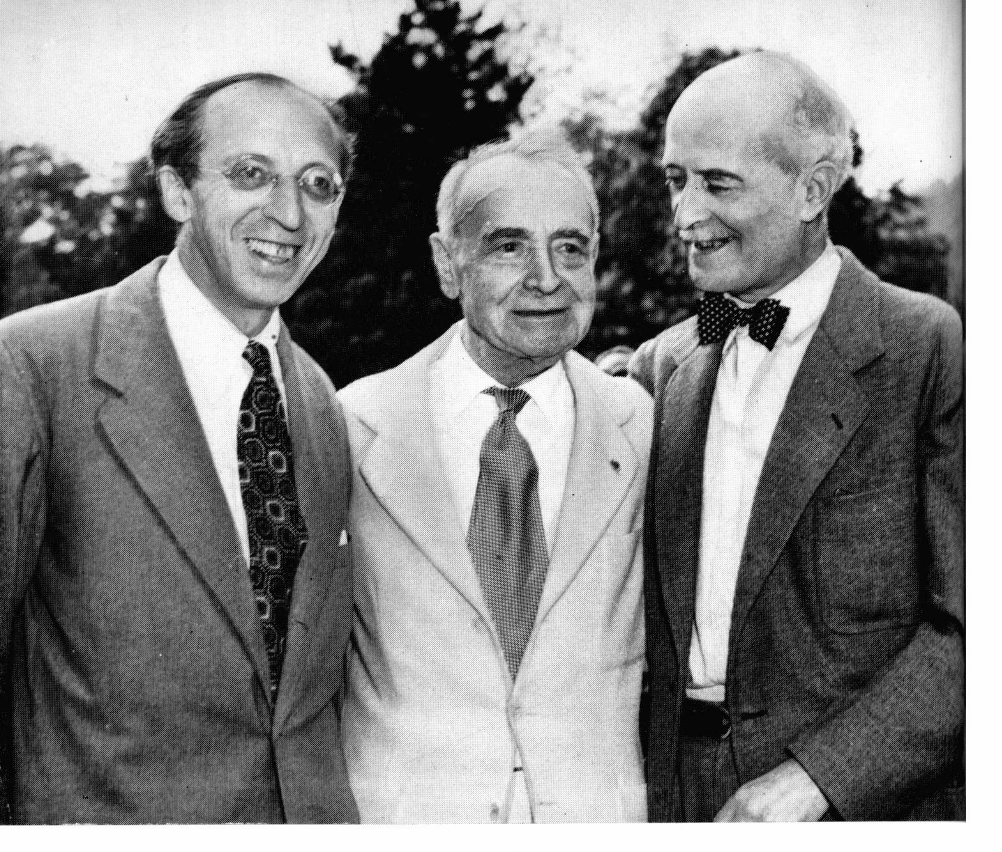
MUSIQUE SYMPHONIQUE

Les œuvres de Jacques Ibert sont parfois difficiles à classer ou à cataloguer car certaines d'entre elles chevauchent plusieurs genres musicaux. Dans les cas épineux il nous a paru logique de les replacer dans le cadre de leur première exécution sous leur forme originale. C'est ainsi que les musiques de ballet font l'objet d'un chapitre spécial, bien que plusieurs, telles *Diane de Poitiers* et *Le Chevalier errant,* aient donné lieu à des suites symphoniques plus connues du public que la partition d'origine. Il en est de même pour les musiques de scène, — que l'on trouvera dans un autre chapitre —, qui sont devenues par exemple le *Divertissement (Un chapeau de paille d'Italie),* la *Suite Symphonique Paris 32 (Donogoo-Tonka)* ou la *Suite Elisabéthaine (Le Songe d'une nuit d'été).* Même remarque encore pour les partitions de film, comme *Golgotha* dont une suite symphonique a été tirée, ou pour des pièces de piano, telles les *Rencontres,* qui ont été orchestrées pour le concert et pour le ballet. Signalons enfin que les *Concertos* nous ont semblé devoir faire l'objet d'une étude à part.

Les œuvres de musique symphonique d'Ibert invitent au spectacle à une exception près : *Bostoniana,* premier mouvement de la Seconde Symphonie (1957-1962). Même l'*Hommage à Mozart,* rondo pour orchestre (1956), n'échappe pas à une arrière-pensée chorégraphique. Car le spectacle est l'une des plus grandes préoccupations de Jacques Ibert, musicien de théâtre. Il convient de préciser immédiatement d'ailleurs que ce n'est pas la seule, le



Jacques Ibert dirigeant *Angélique*, à Vichy, pendant l'été 1935.



A Tanglewood, aux Etats-Unis, en août 1950.
(*de gauche à droite* : le compositeur américain Aaron Copland, Serge Koussevitzky, Jacques Ibert).

(Photo Howards Babbit Jr)

compositeur ayant aussi beaucoup sacrifié à la musique pure, témoins ses concertos précisément et la majeure partie de sa musique de chambre. Mais il est incontestable que ses œuvres symphoniques, tant est riche sa palette, et découvertes sont ses intentions, incitent aux meilleures représentations visuelles. N'a-t-on pas tiré des ballets de la *Ballade de la Geôle de Reading,* des *Escales*, et même de *Louisville-Concert* ? Ballets, spectacles en puissance qui ne sont pas, soulignons-le encore clairement, des « divertissements ».

LA BALLADE DE LA GEÔLE DE READING

Nous avons dit précédemment l'accueil qui fut réservé à la première grande partition d'Ibert. En quelques mots celui-ci en a parfaitement résumé la signification musicale : « En écrivant la *Ballade de la Geôle,* en 1920, après avoir été profondément bouleversé par le magnifique poème d'Oscar Wilde, je n'ai fait qu'exprimer musicalement l'émotion de cet ouvrage. Je me suis attaché à donner à l'œuvre une forme symphonique classique : allegro, andante, scherzo, finale. On a tiré un ballet de cette œuvre, et l'accord entre mes propres intentions et celles de l'ouvrage de Wilde figurées sur scène par la chorégraphie, m'a paru assez concluant ». Le compositeur avec une force poignante, une âpreté mélodique et rythmique qui savaient constraster avec le lyrisme du désespoir et la poésie de la résignation, avait su

créer le climat morbide dans lequel s'écoulèrent les derniers instants du condamné. Voici des extraits des trois passages, dans la traduction de H.D. Davray, que choisit et enchaîna le compositeur : 1) « ... Il n'avait plus sa tunique écarlate (le horse-guard assassin de celle qu'il aimait), car le sang et le vin sont rouges et sur ses mains il y avait du sang et du vin... Jamais je ne vis un homme regarder avec un œil aussi intense vers cette petite tente de bleu que les prisonniers nomment le ciel... ». 2) « Cette nuit-là, les corridors vides furent pleins de formes effrayantes, et du haut en bas de la ville de fer, on sentait des pas furtifs qu'on ne pouvait entendre... Le bourreau avec son petit sac passa... Le coq rouge chanta : mais jamais ne vint le jour... Chaque esprit malin qui s'ébat dans les ténèbres semblait folâtrer devant nous... A la ronde, en une cohue fantomale, ils dansèrent une sarabande... ». 3) « Lentement, lourdement, l'horloge de la prison ébranla l'air et de la geôle entière s'éleva un gémissement de désespoir... Et nous vîmes la huileuse corde chanvre accrochée à la poutre noircie... et nous entendîmes la prière que le collet du bourreau étrangla dans un grand cri... Et là jusqu'à ce que le Christ appelle les morts, qu'il repose en paix ».

ESCALES...

Troisième envoi de Rome, conçu entre les années 1920-1922, les *Escales* sont considérées, à tort ou à raison, comme l'œuvre

la plus populaire, avec le *Divertissement,* de Jacques Ibert. Simple de construction, tout au moins en apparence, pittoresque, très vivement colorée, celle-ci a tout pour plaire dès le premier contact. Elle dissimule en réalité un métier accompli dans l'agencement des thèmes et le développement des idées, ainsi qu'une science de l'orchestration peu commune. La partition ne comporte pas les sous-titres auxquels Ibert avait pensé, mais qui ne seront adaptés que par la suite, pour plus d'agrément. Les trois parties de l'ouvrage ne sont indiquées que par des numéros I, II, III, ces escales symbolisant en fait plusieurs périples en Méditerranée. Mais, comme la musique, les noms de ports sont bien séduisants : *Palerme,* c'est la Sicile et toute l'Italie dont la lumière et la gaieté communicative s'épanouissent dans une tarentelle de caractère folklorique. *Tunis-Nefta* est « entièrement composé, a précisé Ibert, sur un air entendu dans le désert tunisien, et qui m'a servi à recréer musicalement l'atmosphère et la nostalgie du décor naturel dans lequel j'avais vécu plusieurs semaines ». C'est le hautbois qui égrène la mélopée. Enfin *Valence,* fresque essentiellement descriptive, extériorise rhapsodiquement, avec un luxe étonnant, des rythmes et des chants espagnols parmi les plus typiques.

CHANT DE FOLIE

Dernier envoi de Rome, bien qu'écrit à Paris en 1924, le *Chant de Folie,* dédié à Serge Koussevitsky, a été en partie

inspiré par des souvenirs de guerre. Ibert avait retenu un texte de Pasteur Vallery-Radot : « La Nuit rouge, partout la nuit. Vêtus de loques sanglantes, les orbites vides, noires de nuit, et les joues mutilées, ils marchent les mains rouges tendues en avant trébuchant et hurlant leur Chant de folie »... Relativement court, mais écrit pour grand orchestre, quatre soprani soli, deux contralti soli, ténors et basses, l'ouvrage, lors de sa création à Paris, a étonné, voire choqué par sa hardiesse et sa violence.

FÉERIQUE

Composée à Houlgate en 1924, *Féerique,* vaste mouvement ascendant, contraste étrangement avec le *Chant de Folie.* C'est une danse frémissante de rêve, qui va naître de brumes vaporeuses, le thème principal étant exposé par le hautbois, puis rythmé par les cuivres. Un grand développement thématique et rythmique sera interrompu soudain, pianissimo, pour reprendre avec plus d'éclat, enrichi par un contrechant nouveau, sous lequel réapparaîtra en canon le thème initial, toujours en progression jusqu'à un fortissimo final éblouissant. L'œuvre est souvent jouée au piano dans une réduction réalisée par le compositeur.

SYMPHONIE MARINE

Œuvre posthume, la *Symphonie Marine,* dont nous parlons par ailleurs, fut composée en 1931, pour un orchestre réduit.

Ni flûtes, ni hautbois ; une clarinette en la, un saxophone-alto, un basson, un cor, une trompette et un trombone ; une batterie assez fournie, rehaussée d'un piano et d'un célesta ; une harpe et un quintette à cordes n'excédant pas dix pupitres. Parmi les vents, traités comme des solistes, le saxophone joue un rôle presque analogue à l'alto dans *Harold* de Berlioz. Jacques Ibert ne dissimulait pas ron romantisme. Il a écrit ici un « Chant de la Mer et de la Mort ». Evocation du dialogue des marins et de l'océan ; des marins de combat, et plus précisément du Commandant qui se laisse engloutir avec son navire, alors que mille souvenirs l'assaillent... L'œuvre, qui comprend deux parties étroitement enchaînées, *Moderato molto,* puis *allegro,* débute par un grand cri. Un peu sourd, ce n'est pas un appel. Aussitôt s'élève, du mouvement lourd des vagues, un chant grave et prenant que le saxophone entraîne calmement vers des horizons lointains. La confidence du marin dérive vers le large. La mer ondoie sous les battements précipités du piano, de la harpe et des cordes. Il semble que toute la masse marine frémisse sous l'écho d'une plainte infinie. Mais bientôt le bruit des vagues, qui se déroulent et se brisent, grandit. Au *forte* des cordes qui annoncent un proche déferlement des ondes, répondent les cuivres. Et le tambour de basque commence à rythmer la danse. Les flots tourbillonnent avec joie. Une ronde immense entraîne les éléments, au son des six instruments à vent qui, aux quatre coins de l'horizon, échangent leur thème, celui du bonheur de vivre. Les ports et les bistrots, les bals nocturnes et les filles. Et sur les quatre temps du rythme que les cordes paraissent élargir, la fête invite à la valse dans un décor nautique où les

timbres imaginent un scherzo de couleurs. La caisse claire fait tourner le manège qui ralentit parfois avant de repartir plus allègre, obstacle mobile pour un ressac de fantaisie. Et passe le cortège des amours, des regrets et des joies. Le saxophone par deux fois annonce-t-il, secondé par la clarinette, puis par les cuivres, la fin des jeux, au paroxysme de l'enthousiasme ? Tout se calme. Des paquets d'eau dans leur élan se sont brisés en l'air et retombent en pluie légère. Les cordes chantent, tranquilles. La clarinette, le cor au loin, le saxophone, la trompette redisent doucement la chanson de la fête. Dernière pensée, ultime message de celui qui va mourir dans les flots... Brusquement la mer se déchaîne. Une clameur jaillit, une seconde, une autre encore, une quatrième enfin. Il ne reste plus qu'un souvenir.

OUVERTURE DE FÊTE

L'*Ouverture de Fête* (1940) porte bien son nom. C'est une importante fresque extrêmement brillante, très haute en couleurs, écrite pour un orchestre symphonique au grand complet. On y peut distinguer trois épisodes s'enchaînant grâce à un unique fil conducteur, « J'ai choisi un thème initial a expliqué Jacques Ibert. Ce thème, dans son mouvement de progression, s'amplifie, se combine avec un autre chemin que je lui ai indiqué, jusqu'au moment où il aura abouti à sa réalisation totale, réalisation conditionnée par la structure générale de l'ouvrage ». Volontaire

et joyeux, un tourbillon entraîne irrésistiblement jusqu'à un havre mystérieux où se déroulent des danses lascives et charmeuses. Une marche se dessine bientôt, grandit, semble se muer en un choral qui, après un court repos, conduit la fête à son paroxysme, dans une très large et brillante conclusion. Arthur Honegger a dit de l'œuvre « qu'on pourrait la comparer au grandes *Toccates* de J.-S. Bach » et qu'elle donnait « une impression de maîtrise absolue par le côté architectural et grandiose de la forme ».

LOUISVILLE-CONCERT

Concert, c'est-à-dire concerto, *concerto pour orchestre.* En 1953, Ibert offrait à la célèbre formation de Louisville une œuvre magistrale, tout à fait conforme à ce genre musical difficile, assez recherché cependant depuis Bartok. Dans un luxe de couleurs et de rythmes, tous les pupitres y trouvent leur compte. Il n'y a en fait que des premiers rôles. Les solistes ne jaillissent pas de la masse orchestrale, ils convergent au contraire vers elle pour la structurer. Bien qu'il ne s'agisse pas le moins du monde d'un poème symphonique, le compositeur s'est plu, lors d'une interview, à commenter son œuvre, qui n'est pas sans donner quelques reflets de son voyage américain : « Passage de jolies filles, galopades de cavaliers. La chaleur du whisky, c'est l'orchestre qui la verse... cependant qu'une bouffée de rêve passe tout à coup ». Le pittoresque des trois mouvements rapides,

reliés entre eux par des interludes *molto moderato,* autorise Ibert à donner çà et là quelques coups de chapeau malicieux à Gershwin. Le concerto est continuellement maintenu dans une atmosphère de fête. Une fête qui est, si l'on peut dire, dans l'orchestre. La dernière partie est assez extraordinaire : une progression parfaitement fuguée s'immisce peu à peu dans les éclats effrénés d'une kermesse qui, après une succession d'explosions symphoniques, s'achève lourdement par la chute des cuivres.

BACCHANALE

Commandée et exécutée en première audition par la B.B.C., la *Bacchanale* (1956) est propre à inspirer les chorégraphes. La richesse des rythmes et l'intensité des coloris ne faiblissent jamais tout au long des trois parties enchaînées qui, ici encore, composent l'œuvre écrite pour un très grand orchestre. Partition brillante s'il en fut, où s'enchevêtrent des tourbillons frénétiques et des élans dionysiaques, elle comporte, en son milieu, un duo entre les cordes et les bois, dialogue extatique qui pourrait donner corps à un merveilleux ballet où s'opposerait la plus exquise fraîcheur au plus ardent lyrisme. Si le titre de l'ouvrage peut évoquer les noms de Ravel ou de Roussel, là doit s'arrêter toute comparaison. Parcourue par un souffle romantique, la *Bacchanale* d'Ibert, en effet, est construite avec une rigueur et une concision qui n'appartiennent qu'à lui.

BOSTONIANA

A propos de cette œuvre, André Jolivet, avec son sens critique de grand musicien, a écrit : « Les concerts Lamoureux ont eu le privilège de présenter, pour la première fois en France (octobre 1963), *Bostoniana* de Jacques Ibert, sous la direction de Charles Münch, initiateur de l'œuvre, en hommage à la mémoire du cher grand musicien récemment disparu. Ce premier mouvement d'une symphonie inachevée est essentiellement un premier mouvement de symphonie (le fait n'est pas tellement fréquent et mon affirmation est autre chose qu'un truisme) de symphonie « à la française ». Il frappe par la clarté de l'ordonnance du discours et l'économie des moyens orchestraux. Lorsque l'on considère cette partition, on reste confondu devant tant de science dans la simplicité et de naturel dans l'emploi de toutes les ressources d'un art mis au service exclusif de la sensibilité et de la logique, en un mot : de la musique ».

BALLETS

La première fois que Jacques Ibert écrivit spécialement pour la danse, ce fut pour collaborer à une œuvre commune, *L'Eventail de Jeanne* (1927) que signèrent avec lui neuf compositeurs :

Auric, Delannoy, Ferroud, Milhaud, Poulenc, Ravel, Roland-Manuel, Roussel et Florent-Schmitt — et qui fut créée à l'Opéra le 4 mars 1929. La partition d'Ibert était une *valse*. Vinrent ensuite les grands ballets *Diane de Poitiers* (1934), *Le Chevalier Errant* (1935), *Les Amours de Jupiter* (1946) et *The Triumph of Chastity* (1950). En 1952, pour le film de Gene Kelly, *Invitation to the Dance,* Ibert composa la musique du premier ballet intitulé *Circus*. En 1958, à la demande du Marquis de Cuevas, il écrivit *Le Cercle fantastique* qui est resté inédit. Parmi les autres partitions du compositeur qui n'avaient pas la scène, mais le concert pour destination première, et qui toutefois sont passées entre les mains, si l'on peut dire, des chorégraphes, il faut citer *Les Rencontres,* à l'origine un recueil de cinq pièces pour piano, *La Ballade de la Geôle de Reading, Les Escales, Louisville-Concert, Capriccio,* et surtout le *Divertissement* qui, sous des titres divers, dont l'*Impromptu au Bois,* a donné naissance à de très nombreux ballets.

DIANE DE POITIERS

Plutôt qu'un triptyque, ce sont trois grandes tapisseries que Jacques Ibert a offertes à Ida Rubinstein. Amoureux des contes de fées, il a su accommoder, au goût du XVI[e] siècle, les jaillissements symphoniques que lui inspiraient les fastes de la cour de la belle favorite d'Henri II. L'archaïsme pouvant être, selon

lui, une richesse, il se plut à ajouter au grand orchestre, augmenté déjà d'un hautbois d'amour et d'un cor de basset, des chœurs qui font revivre trois admirables chansons de Passereau et de Janequin. Et çà et là fleurissent des thèmes d'époque : airs populaires et danceries ; pavane, bransle et gaillarde d'Angleterre de Claude Gervaise. Le scénario d'Elisabeth de Gramont est bien séduisant. Le premier tableau présente *Diane et sa cour.* Entourée de dames et de jeunes seigneurs, elle reçoit hommages et présents de délégations venues du monde entier : ambassadeurs vénitiens, danseurs russes, boyards, seigneurs espagnols, captives incas, marchand d'orviétan. Un arc lui étant offert, elle improvise un divertissement mythologique. Paraît alors le Roi, de retour de la chasse, entouré de ses compagnons. *Diane et son Roi* est le thème du second épisode. Au fond du parc, le roi surprend Diane offrant son beau corps à la rosée du matin. Ce qui laisse deviner tout l'attrait du pas de deux. *Diane et le Peuple* composent le dernier tableau. Par une nuit d'été sur le grand port où la galère royale fait escale, matelots et ouvriers s'affairent tandis que se pressent autour d'eux, en liesse, gens de la ville et de la campagne, Dames d'Arles et gardians de Camargue, jeunes filles et Seigneurs. Le Roi accueille Diane qui descend, suivie de son rutilant cortège, l'escalier monumental. Sur la galère on hisse la voile.

Le compositeur a tiré de ce ballet deux suites d'orchestre. La première reprend les sept principales scènes du premier tableau. La seconde se compose de trois parties : *Introduction et Allegro, Intermezzo et Adagio, Marche et Finale,* le mouvement central se conformant au second tableau du ballet.

LE CHEVALIER ERRANT

Tout le monde s'accorde à reconnaître que cette « Epopée chorégraphique » en quatre tableaux, d'après Cervantès, et composée pour Ida Rubinstein, est le « Triomphe » de Jacques Ibert. « Cet ouvrage, a dit celui-ci, concrétise certaines de mes aspirations les plus chères. Il apparaît en somme comme la synthèse des formes musicales que je préfère ». Il faut souligner à quel point les poèmes d'Alexandre Arnoux, qui devaient être chantés ou récités, complétaient de la façon la plus heureuse le scénario d'Elisabeth de Gramont et correspondaient exactement au désir du compositeur. Dans *Le Chevalier Errant,* Don Quichotte fut imaginé, non pas tel qu'on a l'habitude de se le représenter, triste héros de caricature berné par ses illusions, portant barbiche, avec un plat de barbier sur la tête, et l'air halluciné, mais tel qu'il se voit lui-même à travers les aventures qu'il vit intensément, véritable chevalier qui, par le don de soi, triomphe de ses ennemis... Deux ans, jour pour jour, après le trépas de Don Quichotte, sa nièce Antonia et Carasco feuillettent le grand livre de ses rêves. Voici d'abord les moulins, dont les voix, comme celles des géants, grondent, narguent, menacent le Chevalier. Puis ils crachent de la fumée, du feu, de la farine, lorsque celui-ci se rue contre eux. En vain. Aveuglé, Don Quichotte tombe terrassé, tandis qu'apparaît Dulcinée [2]. Au deu-

2. Dulcinée, dans cet ouvrage, est symbolisée par quatre personnages. Une danseuse différente pour chaque tableau.

xième acte, sur une galère, il surgit pour délivrer les forçats. Mais ceux-ci, libérés de leurs chaînes, se retournent avec cruauté contre leurs gardiens qu'ils jettent à la mer. Vainement encore, Don Quichotte s'efforce d'intervenir. Il est malmené et reçoit dans les bras un galérien mourant qui avait eu foi dans le Rédempteur. C'est ensuite l'admirable tableau de *L'Age d'Or* où Don Quichotte se retrouve au milieu de son peuple qui danse au rythme des guitares. « Ici, particulièrement, a écrit Jean Cassou, en cette communion de l'âme populaire et de l'âme du héros, la musique de Jacques Ibert se devait de triompher des choses mauvaises et de s'épanouir en toute positive alacrité ». Au dernier tableau Don Quichotte trouve la mort en essayant de délivrer la jeune fille qui, sur les tréteaux des comédiens, est retenue prisonnière par un géant. C'est alors la transfiguration et l'apothéose de celui qui a combattu pour l'Idéal. Et se mêlent les chœurs des hommes « Ah, musique de ma vie » et les chœurs célestes « Seigneur accueille l'homme, le juste ! L'Errant a enfin trouvé son asile... ».

Dans le luxe de cette fresque, traitée à la manière des fastes chorégraphiques des grands siècles, se mêlent le pathétique, la tendresse et la violence. Succèdent les complaintes folkloriques aux éclats guerriers, les sarabandes romantiques à l'âpreté des couleurs et à l'exaspération des rythmes afro-espagnols. C'est tout le monde musical d'Ibert où l'âme marque le pas sur l'esprit. C'est une musique, pour citer encore Cassou, « si pure, si vraie et de si bon aloi, exacte et jaillissante, vive et colorée, profondément humaine, musique d'homme, et d'homme de bonne compagnie et de grand cœur ».

Une suite symphonique a été tirée du *Chevalier Errant*. Elle respecte les quatre tableaux. Toutefois, ceux qui connaissent le ballet, regretteront l'absence des chœurs dans la Suite. Deux autres pages symphoniques ont fait l'objet de publications séparées : *La Sarabande pour Dulcinée,* à la fin du premier tableau, et une autre sarabande, celle de *L'Age d'Or,* pour saxophone et orchestre (ou piano).

LES AMOURS DE JUPITER

Cet ouvrage en cinq tableaux sur un scénario de Boris Kochno, est une parfaite réussite dans la meilleure tradition du ballet français. Le compositeur montre jusqu'à quel point il faut savoir faire des concessions sans démériter. C'est d'ailleurs un art que bien peu connaissent. Prodige d'équilibre, ce ballet nous propose, en cinq tableaux, dix-huit numéros très différents qui alternent, en opposition ou en complément, avec une rare ingéniosité. Tout y est à sa place. La partition nous procure la même satisfaction esthétique qu'un sonnet bien fait. Rythmes simples et plaisants, chaque fois renouvelés ; thèmes éloquents que se partagent l'humour, la grâce et la majesté. Des péripéties amoureuses de Jupiter nous retiendrons les riants ébats des compagnes d'Europe, et l'irrésistible entrée du taureau qui précède l'enlèvement de celle-là ; le duo très contrasté de Jupiter et de Mercure qui amène la valse lente de Leda et le chant de bravoure du cygne. L'épisode de Danaë ne manque pas de couleurs, soit dans

l'allegro ritmico à 11/8 de la captive entre ses deux gardiens, soit dans le balancement subtil à cinq temps des variations de Danaë sous la pluie d'or. Plus pittoresque encore est l'aventure de Ganymède, dont le tendre comportement est interrompu par l'aigle qui s'ébat sur un air espagnol significatif avant d'entraîner le jouvenceau au rythme d'un brillant orchestre de jazz. Mais la fluidité de la danse d'Iris et de Junon annonce un moment plus héroïque : Jupiter, grand seigneur, revient à son épouse. La morale est sauve, et l'apothéose méritée.

THE TRIUMPH OF CHASTITY

Le Triomphe de la Pureté (1950) fut écrit pour les ballets de Chicago à la demande de Ruth Page. Le scénario, sans être banal, fuit les complications : la licorne ne peut être domptée que par une vierge. Dansant sur les montagnes de la lune, elle est attaquée sans succès par des chasseurs. Des chasseresses ne sont pas plus heureuses. C'est alors qu'une jeune fille la conquiert. Mais les chasseurs reviennent et, grâce à la Déesse de la Pureté, la licorne et sa compagne parviennent à s'échapper.

Un tel argument ne pouvait donner que plus d'attrait à la musique. Non sans humour, Jacques Ibert a reconnu : « J'ai mis beaucoup plus de temps à écrire *Le Triomphe de la Pureté* que les *Amours de Jupiter* ».

CIRCUS

Premier des trois ballets qui composent le film de Gene Kelly, *Invitation to the Dance* (1952), *Circus* est construit sur une intrigue classique à trois personnages : The Clown, The High Walker (funambule) et The Girl (écuyère). Après une représentation donnée par des clowns et des acrobates dans la rue principale d'un village dont tous les habitants ont participé au spectacle, un clown, resté seul, aperçoit le funambule enlaçant l'écuyère qu'il aime lui aussi. Il mime alors une danse, tenant dans ses bras un manteau qui figure la jeune fille. Celle-ci s'approche du clown, ce qui provoque la colère et le départ de High Walker. Pour consoler la belle, le clown cherche à l'amuser par des pitreries, puis veut lui montrer qu'il peut être aussi un grand funambule. Mais il tombe du fil et se tue. Sur son corps, les amants se réconcilient.

La partition d'Ibert qui a une valeur musicale intrinsèque, en dehors du support cinématographique (elle est inscrite au répertoire de plusieurs orchestres symphoniques), ne laisse pas de nous émerveiller par ses trouvailles rythmiques et instrumentales. Le compositeur, séduit par les contrastes qu'offrait ce double thème, comique et profondément dramatique, a su hausser le divertissement aux dimensions d'un grand poème lyrique qui, ayant débuté dans une éblouissante ambiance de kermesse, à laquelle s'est ajoutée la cocasserie des numéros individuels des artistes du cirque, atteint dans son final tragique à une bouleversante intensité. Dans ces pages hautes en couleur, le musicien,

à n'en pas douter, s'est plu à revivre ses émotions et son enthousiasme juvéniles lorsqu'il était l'invité passionné de Mme Médrano.

MUSIQUE LYRIQUE

Jacques Ibert a écrit six ouvrages lyriques, dont deux, chronologiquement les derniers, en collaboration avec Arthur Honegger. Ces œuvres s'étendent sur toute la gamme des genres lyriques dont le musicien connaissait la subtile terminologie. C'est ainsi qu'à un opéra, *Persée et Andromède* (1921) succédèrent une farce, *Angélique* (1926), puis un opéra-comique, *Le Roi d'Yvetot* (1928) et un opéra-bouffe *Gonzague* (1931). *L'Aiglon* (1937) est un drame musical. Enfin *Les Petites Cardinal* (1938) portent le sous-titre d'opérette. Mis à part *L'Aiglon,* volontairement conçu dans un style décoratif, aucun de ces ouvrages n'engendre la mélancolie. Ce qui nous autorise quelques réflexions préliminaires sur la nature du comique, chez Jacques Ibert qui aimait souvent citer La Bruyère : « Il faut rire avant que d'être heureux, de peur de mourir sans avoir ri ». En réalité le comique du musicien, combien nuancé !, invite beaucoup plus à sourire qu'à rire. Car l'humour habite notre compositeur. Y a-t-il une explication à cela ? J'ai été frappé par un certain passage d'une pertinente étude que Marie-Jeanne Durry a consacrée à Jules

Laforgue, l'auteur de ces *Moralités légendaires* qui ont tant plu à Ibert. Mot pour mot ce texte peut être appliqué au compositeur de *Persée* et d'*Angélique*. « ...L'humour est sa riposte. Il y trouve un affranchissement, un refuge aussi. Pour y abriter sa sensibilité sans être taxé ni se taxer de sensiblerie. Pour y donner cours à sa tristesse sans tomber dans les jérémiades. Et je saisis pourquoi l'ironie, destructrice du lyrisme et de la poésie, devient chez Laforgue, génératrice ». Chez Ibert aussi, qui un jour avoua : « L'alacrité de ma musique cache souvent une sensibilité que les auditeurs ne saisissent pas toujours, car j'ai la pudeur de dissimuler sous cette gaieté, de la tristesse et un certain romantisme ». On ne pouvait mieux expliquer comment *Persée et Andromède* avait pu être haussé au niveau de l'opéra, ou mieux dévoiler le véritable sens poétique et dramatique du *Roi d'Yvetot*. Cet opéra-comique frôle la tragédie, tant les sentiments de Jeannot Ier et de Jeanneton sont humains, de même que *Persée* pourrait toucher la bouffonnerie, en raison du comportement presque ridicule des héros. Mais Ibert rétablit toujours l'équilibre, sachant parfaitement doser son comique. Car il sait, avec habileté, faire appel à la satire qui permet, sur un mode plaisant, de ne point dissimuler la vérité. *Angélique* et *Gonzague* en fournissent la preuve. Le compositeur n'en fait d'ailleurs pas mystère : « J'aime considérer l'ironie qui se dégage de nos sentiments les plus graves. A une époque chaotique comme la nôtre, le sage ne doit-il pas s'efforcer de sourire ? ». Et il sourit en parlant de l'amour et de la guerre. Seulement voilà ! Sourit-il trop ? Parviendra-t-il à trop bien divertir ? On a vite fait de généraliser à son endroit. Nous l'avons déjà dit, en parlant de ses

Divertissements ; mais il est bon d'insister sur ce point. Je me souviens, à ce propos, qu'un jour Jacques Ibert éleva la voix, ce qui n'était guère dans ses habitudes, et qu'avec l'amertume que l'on devine, il vida son sac : « Un musicien peut se divertir en divertissant les autres, sans encourir le reproche de n'être qu'un amuseur. Je sais qu'il est commode, pour les musicographes, d'accoler une étiquette au nom d'un compositeur, comme on en colle sur une bouteille de vin. Mais ce procédé, croyez-moi, oui ce procédé, pour courant qu'il soit, lorsqu'il s'agit d'un artiste, ne peut-être qu'arbitraire ». C'est la seule fois où je m'aperçus que cet homme, courtois entre tous, aurait pu se mettre en colère.

Quelles sont les principales données esthétiques du théâtre de Jacques Ibert ? Celui-ci, dans une lettre à Arthur Hoérée, les précisait sans ambages : « Réaction contre le théâtre naturaliste ou vériste avec son cortège d'horreurs. Réaction contre l'absence de mélodies, airs, duos, trios, ensembles des opéras modernes ». Ceci, énoncé, précisons-le, à l'époque de *Persée et Andromède,* allait être confirmé par les œuvres ultérieures. Quant au style lyrique propre, il pourrait être caractérisé par une inclination à la sobriété et par un goût de la mesure. La plume trace des lignes très souples, sans mélange. Le pinceau, si riche de couleurs soit-il, ne déborde pas le tracé préliminaire. Les thèmes, très simples le plus souvent, qui marquent les personnages ou les situations, demeurent dans les limites d'actions précises, ne dépassant jamais celles-ci au profit de vaines combinaisons intellectuelles. Les supports des périodes et des mouvements dramatiques n'apparaissent jamais en dehors de ceux-ci. D'où une

grande clarté, et dans le discours mélodique et dans la construction orchestrale, qui contribue à établir l'homogénéité de l'ouvrage. D'un point de vue plus technique, c'est, je crois, essentiellement la liberté du contrepoint, aussi bien dans l'accompagnement et le soutien de la mélodie, que dans les combinaisons polyphoniques, qui est à la base de ce style dégagé de toutes pesantes contraintes harmoniques. L'on notera encore l'importance des chœurs dans les ouvrages lyriques d'Ibert, ainsi que dans certains ballets, tels *Diane de Poitiers* ou *Le Chevalier Errant*. Des chœurs qui bougent, qui participent, toujours présents, indispensables au déroulement de l'action. Ibert compte sur la foule et celle-ci, principalement dans *Angélique* et le *Roi d'Yvetot,* ira jusqu'à se manifester en « chœurs rythmés-parlés ». Procédé efficace, lorsqu'il est utilisé à bon escient, comme ici.

Un mot encore sur l'appartenance du compositeur à diverses esthétiques dramatiques. On a parfois avancé à son propos les noms de Mozart, Haydn, Mendelssohn, Chabrier, Ravel, Strawinsky. Sans doute n'y a-t-il pas de fumée sans feu. Mais la seule diversité de ces musiciens nous aide précisément à conclure à l'originalité de la musique de Jacques Ibert. Certes, celui-ci a pu changer de « manières » selon les formes des ouvrages qu'il aborda. Mais son style, lui, est demeuré personnel, identique à lui-même, en dehors de toutes fluctuations sensibles ou intellectuelles.

PERSÉE ET ANDROMÈDE OU LE PLUS HEUREUX DES TROIS

Cet opéra en deux actes, mieux que tout autre ouvrage, mérite d'être présenté comme un « coup d'essai et coup de maître » (1921). Ce n'était que le deuxième envoi de Rome et cependant Ibert y affirmait un art lyrique accompli. Il avait, avec un bonheur assez exceptionnel, sut concilier la poésie ironique et primesautière de Laforgue avec le sérieux d'une aventure plutôt tragique. Le livret de Nino, intelligemment conçu, offrait au musicien un habile découpage propre à mettre en valeur la diversité de ses dons.

Au début de cette sorte de parodie mythologique, nous voyons Andromède, qui s'ennuie à mourir, gardée par le monstre Cathos. Celui-ci, qui aime en secret sa prisonnière, l'a délivrée de ses liens, indifférent aux assauts nocturnes des néréïdes et des furies. Une marine délicieusement colorée, un combat en forme de ronde préludent à un lever du jour de toute beauté. Dans un duo, d'un lyrisme très pur, le monstre et la jeune fille, que taquine le démon de la puberté, redisent un poème du souvenir et de l'espérance. Puis ils font une partie d'échecs ; ce qui nous vaut, de la part de Cathos, une ballade maléfique et moyen-âgeuse d'un effet irrésistible. Le second acte débute par le grand air d'Andromède, bien partagé, en constante progression de l'insouciance ingénue de la coquette à la passion exacerbée de l'amoureuse en mal d'amour. Arrive Persée, sur un Pégase très moderne ; monocle à l'œil, emphatique et suffisant, il roucoule

la sérénade. Il a pour mission d'enlever Andromède ; mais la belle enfant hésite devant l'allure cavalière et impertinente du prétentieux cavalier. Le monstre cherche alors le combat. Il crache des flammes tandis que Persée, ayant vainement brandi la tête de méduse, le frappe à mort de son épée. Cathos, expirant, avoue son amour à Andromède qui chasse Persée avant de fondre en larmes. Trio intense et pittoresque, comique et douloureux où l'habileté du compositeur fait merveille. Persée parti avec sa sérénade, le chant de tendresse d'Andromède va devenir un duo d'amour. Car le charme a opéré, un glissando d'orchestre ayant fait surgir de la carapace du monstre un prince jeune et beau, qui est bien le plus heureux des trois.

Nous avons dit l'accueil favorable que les critiques et le public réservèrent à l'œuvre dès sa première exécution, bien que fragmentaire, au concert des envois en 1924. Ils ne se trompèrent pas. Un demi-siècle n'a rien fait perdre à l'ouvrage de sa séduction.

ANGÉLIQUE

Rarement collaboration fut plus heureuse et payante que celle de Nino et d'Ibert concevant *Angélique*. Les deux hommes connaissaient « diablement » le théâtre. Le compositeur avait trouvé un livret sur mesure, qui est déjà à lui seul un régal. On connaît l'histoire. Boniface serait un brave mari, si sa jeune et jolie femme ne tenait de la mégère. Pour lui venir en aide,

son voisin Charlot, bonimenteur de premier ordre, lui propose de mettre celle-ci en vente. Successivement alléchés, un Italien, un Anglais, puis un Nègre, ont tôt fait de renvoyer la trop bouillante personne au malheureux époux, qui s'écrie : « que le Diable... » Oui, le Diable l'emporte. Mais aussi rapidement il rapporte où il l'a prise celle qui brise les fourches et casse les marmites. Et tout finit par une chanson à boire, au bonheur des époux.

Chaque personnage est admirablement typé. Le pittoresque des trois « acheteurs » en particulier est irrésistible. Et la foule des commères et des voisins, véritable chœur antique qui, entre les scènes, vient psalmodier sa complainte : « Pauvre Monsieur Boniface », atteint au meilleur comique. Toutefois les rouages sont si bien huilés, la musique, dans sa fantaisie, si bien équilibrée, que la farce prend une tournure supérieure, trouve une résonance beaucoup plus élevée. Du grand art, à n'en point douter. Ibert d'ailleurs n'a pas caché sa préférence marquée pour cet ouvrage : « Il représente, pour moi, une innovation dans le genre théâtral. Voulant réagir contre les traditions du théâtre classique et des opéras conventionnels, j'ai tenté, dans *Angélique,* de donner une impulsion inédite aux ouvrages scéniques. Traitant les voix dans toutes leurs ressources, je n'ai pas sacrifié l'orchestre, employant le minimum d'instruments pour le maximum de résultats. C'est cette économie de moyens qui me satisfait aussi. J'ajouterai que ma création de chœurs rythmés-parlés me séduit toujours ».

Saisis par la vitalité, la joie débordante de la pièce, des critiques évoquèrent, qui la commedia dell'arte, qui l'opéra-bouffe.

A mon sens *Angélique* tourne le dos à ces formes italiennes tout extérieures. Ibert a le rire français, le raffinement parisien, l'ordonnance cartésienne. Et l'entrain de sa musique, qui s'allie merveilleusement à l'humour du langage, se réclamerait plutôt d'Offenbach. Il faut reconnaître que cette esthétique a fait école et qu'un même sang nouveau a parcouru les veines de musiciens lyriques tels Roland-Manuel, Poulenc, Rosenthal, Delvincourt, Thiriet, Delannoy. Quant à Ravel, plutôt symphoniste, il est resté à l'écart du mouvement, bien qu'un certain faible pour *Angélique* l'ait poussé à venir applaudir l'ouvrage, au moins dix fois.

LE ROI D'YVETOT

C'est, je pense, à partir de la chanson de Béranger, écrite vers 1875, que Jean Limozin et André de la Tourrasse ont construit pour Jacques Ibert, le plaisant livret d'un opéra-comique en quatre actes, *Le Roi d'Yvetot* (1928). En dédiant l'œuvre à sa femme, le compositeur désirait montrer le prix qu'il y attachait. Il est certain qu'il s'agit là d'une très belle réussite que des circonstances imprévues ont malheureusement desservie.

L'action héroï-comique est vigoureuse et tendre à souhait. Au pays d'Yvetot, à une époque indéterminée propice au conte ou à la fable, le Roi Jeannot Ier ayant perdu la guerre contre Rocainville, est destitué. Mais la République alors proclamée, s'étant vite détériorée, avec la complicité de la douce et bien-

aimée Jeanneton, le Roi retrouve son trône, et fait de celle-ci sa reine... Avec cet opéra-comique Ibert était parvenu à rajeunir le genre, un genre usé sans doute par trop de richesses. Comment ? En jouant le jeu à fond. Ne cherchant à échapper à aucune servitude, s'en créant même, comme certains emprunts folkloriques. Il savait, l'habile homme, jusqu'où il pouvait aller trop loin, dans la couleur, le pittoresque, le suggestif, dans la tendresse et l'humour, dans l'original et le pastiche même. Toutefois, ce que l'on remarquera le plus, dans l'équilibre de l'ensemble, enveloppant les airs, les duos, trios, c'est l'importance et le rôle des chœurs. La foule, comme dans *Angélique* d'ailleurs, a une place prépondérante dans le jeu dramatique. Ce qui nous vaut, outre une admirable polyphonie d'une savoureuse polytonalité, un mouvement, une vie, une présence qui brisent les entraves des clichés usuels ou de la fiction traditionnelle.

Parmi les meilleures pages, qui foisonnent, on retiendra la romance de Jeanneton, et le départ des villageois pour la guerre, au premier acte. Puis le très pittoresque récit de la bataille par ceux qui se croient « seul survivant », ainsi que la scène tragique de l'arbre de la Liberté. Au troisième acte, c'est la chanson du meunier, par les laveuses, qui nous enchante : « J'entends le moulin taqueter ». Et combien est drôle l'entrée des vieillards, en chœurs parlés, soutenus par un pastiche de l'orchestration wagnérienne du meilleur effet, qui dégénère en satire révolutionnaire. Suit le duo nocturne du Roi et de Jeanneton, dans une atmosphère de légende. Cette scène, sans doute le sommet de la partition, a d'ailleurs été commentée par Ibert lui-même

dans une émission de Roland-Manuel : « Dans ce nocturne, j'ai superposé aux instruments de l'orchestre un chant de rossignol enregistré sur disque [3]. C'est une surimpression musicale comparable aux surimpressions d'images qu'on pratique au cinéma. J'ai voulu évoquer, au travers de l'action, le grand silence nocturne où tant de bruits se composent ». Au dernier acte dominent l'inénarrable épisode de la guerre civile et le grand chœur final. « Il était un Roi d'Yvetot fort connu dans l'histoire ».

GONZAGUE

René Kerdick adapta avec à-propos une très plaisante pièce de Pierre Veber, *Gonzague* (1930) pour Jacques Ibert qui opta, cette fois, pour l'opéra-bouffe. C'est l'aventure d'un jeune homme bien de sa personne, accordeur de piano de son métier, dont les compétences extra-musicales seront utilisées par un maître de maison appartenant à une bourgeoisie huppée, de façon qu'il puisse être ou ne pas être le quatorzième à table, selon les fluctuations des invités. Cela, jusqu'au moment où il recevra dans les bras une jeune fille romanesque bien dotée, et où il aura enfin le droit de dîner comme tout le monde. Ibert se divertit fort, en maltraitant avec humour une petite société qu'il connais-

3. Roland-Manuel a lui-même utilisé le phonographe dans un ballet, *L'Ecran des Jeunes Filles* (1929).

sait bien. Il n'avait pas oublié en effet les dignes chanteuses de salon qui contraignaient le pianiste accompagnateur, qu'il était alors, à passer par l'escalier de service. Ajoutons que l'accordeur n'a jamais été pianiste. Aussi, lorsqu'il est prié de charmer l'assistance par ses dons de virtuose, je vous laisse à penser le morceau anthologique d'avant-garde qu'Ibert lui confie.

L'AIGLON et LES PETITES CARDINAL

On épiloguera longtemps sur l'opportunité et la valeur de l'étroite collaboration de deux grands musiciens aussi différents l'un de l'autre que furent Jacques Ibert et Arthur Honegger. Collaboration qui les conduisit d'ailleurs sur les chemins presque opposés du drame musical et de l'opérette. Il ne s'agit pas de rechercher la part de chacun dans ces entreprises, mais d'accepter les ouvrages tels qu'ils se présentent. Car ils se présentent fort bien et ne portent point les traces du pari qui les a fait naître.

L'Aiglon (1937) qui nous offre une succession de tableaux héroïques, est assez éloigné de l'opéra traditionnel. Malgré ses scrupules et son habileté, Henri Cain, auteur de l'adaptation, n'a pu garder le rythme dramatique de la pièce de Rostand. Quant à la langue du poète, si musicale par elle-même, même conservée dans les principales scènes, elle ne pouvait passer qu'au second plan. Aussi le principal rôle a-t-il finalement été

dévolu à l'orchestre. Et nos deux ardents symphonistes ont fait merveille. Robert Bernard a écrit dans la *Revue Musicale,* au lendemain de la création de l'ouvrage à l'Opéra de Monte-Carlo qui voyait pour la première fois une pièce de musique moderne obtenir du premier coup l'adhésion du public : « Si l'on fait abstraction de la personnalité d'Ibert et d'Honegger, et qu'on écoute leur opéra comme s'il s'agissait de l'ouvrage d'un musicien quelconque spécialisé dans la littérature lyrique, on trouve de nombreuses raisons d'admirer l'adroit métier grâce auquel, en dépit de l'erreur initiale d'avoir mis en musique un tel drame, ils ont su rendre acceptable, et parfois agréable, ce spectacle ».

Les compositeurs d'*Angélique* et du *Roi Pausole* n'ont pas eu à se forcer pour se réunir de nouveau, cette fois devant un livret de Willemetz et Brach. « Rien n'est plus rare qu'une opérette réussie » a dit Maurice Yvain qui était orfèvre en la matière. Il avait raison : *Les Petites Cardinal* (1938) sont une rare réussite. Rien n'y manque. L'esprit satirique d'Halévy, qui nous présente les évolutions hardies des deux jeunes danseuses de l'Opéra, dans le milieu austère et bourgeois de Monsieur Cardinal leur vénéré père, s'épanouit à l'aise dans les multiples et pétillantes combinaisons musicales d'Ibert et d'Honegger qui s'en donnent à cœur joie, dispensant des airs irrésistibles ou pastichant, une fois de plus, avec une géniale désinvolture, Rossini, Gounod et Offenbach. Où il est démontré qu'une musique peut être à la fois très drôle et intelligente.

MUSIQUE DE SCÈNE

Toutes les musiques de scène de Jacques Ibert — et elles sont nombreuses — mériteraient qu'on s'y attarde. La diversité des climats, des expressions, des actions qu'elles doivent évoquer, souligner ou enrichir, n'a jamais été un obstacle pour le compositeur dont la sensibilité et l'habileté lui ont toujours permis de faire œuvre personnelle et originale tout en se conformant aux impératifs dramatiques. Toutefois nous ne pouvons ici que rappeler ces musiques, exception faite pour trois d'entre elles, dont il sera parlé plus longuement en raison de leur importance et de leur conception particulière et surtout de la promotion dont elles ont fait l'objet en dehors de la scène. A savoir : *Un chapeau de paille d'Italie* (1929) de Labiche, *Donogoo-Tonka* (1930) de Jules Romains et *Le Songe d'une nuit d'été* (1942) de Shakespeare.

C'est en janvier 1924 qu'Ibert écrivit sa première musique de scène, pour une comédie de Charles Vildrac, *Le jardinier de Samos* qui n'allait être d'ailleurs représentée que le 5 février 1932 à la Comédie des Champs-Elysées. Entre-temps le compositeur en avait tiré une suite assez audacieuse, qui distillait la malice dans les souvenirs grecs, au son de flûte, clarinette, trompette, violon, violoncelle, tambourin et tambour. En 1928, à la Petite Scène, est créé *On ne saurait penser à tout* de Gérard d'Houville. Puis c'est *La Castiglione* de Gignoux, à la Comédie des Champs-Elysées (1er-6-1929), dont une importante suite est également tirée. *Le Stratagème des Roués* de Constantin Weyer

(Atelier, 21-3-1930) comporte une spirituelle *Chanson du Rien* qu'accompagne un quintette à vent. Nouvelle collaboration avec Alexandre Arnoux : *Le Médecin de son Honneur* d'après Calderon (Atelier, 18-2-1935). Le *14 Juillet* de Romain Rolland (Atelier, 14-7-1936) réunit aux côtés d'Ibert, auteur de l'*Ouverture,* Auric, Honegger, Kœchlin, Milhaud, Roussel... On peut encore retenir, dans le *Chandelier* de Musset (Comédie-Française, 18-12-1936), la délicate *Chanson de Fortunio* au souple balancement. *Liberté* (Théâtre des Champs-Elysées, 2-5-1937) est le fruit du travail de vingt-six écrivains et musiciens célèbres. La collaboration Ibert-J.L. Barrault, pour *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare, adapté par Gide (Comédie-Française, 30-4-1945), donne lieu à un travail d'une rare qualité. Pour les spectacles Agnès Capri (Monte-Carlo, 1942, puis Gaîté-Montparnasse, 1945), Ibert écrit la musique de deux sketches, *Mephisto et Palmyre* et *Effervescence.* A signaler le *Charivari-Courteline* (Ambassadeurs, 24-4-1946) où Ibert rencontre Sauguet, Elsa Barraine, Auric, Milhaud, Delvincourt, Philippe-Gérard, puis le *Burlador* de Suzanne Lilar (Théâtre Saint-Georges, 12-12-1946) dont sont extraits les *Deux Interludes* pour flûte, violon et clavecin. Enfin *Le Cavalier de Fer* d'Alexandre Arnoux (écrit en 1951, représenté en juillet 1955 au château de Robert le Diable) qui est agrémenté de deux mélodies remarquablement ouvragées dans leur simplicité : *La Berceuse de Galiane* et *La Complainte de Florinde.*

DIVERTISSEMENT

En 1929, Arthur Hoérée écrivait dans la *Revue Musicale* : « Ibert le spirituel ! Ce n'est pas un compliment à rebours, car l'esprit, l'humour, le caractère primesautier de l'œuvre d'Ibert s'appliquaient à sa tendance, non à sa musicalité, à sa science, qui présupposent un sérieux, une solidité qu'on chercherait en vain chez des auteurs au verbe plus imposant ». Ce jugement tenait aussi de la prophétie. Car au moment où Hoérée signait ces lignes, le *Divertissement,* plus exactement la musique de scène pour *Un chapeau de paille d'Italie* de Labiche, dont il est tiré, n'avait pas encore vu le jour.

Merveilleuse suite pour orchestre de chambre dont l'étourdissante alacrité allait, en quelques mois, conquérir le monde. Jamais une œuvre musicale, avec autant de saine gaieté, ne secoua mélomanes et profanes. L'*Introduction* vous agrippe, irrésistible, vous entraîne, vous jette au milieu du *Cortège.* Sentimental mais impatient, celui-ci se mue tour à tour en poursuite, en marche nuptiale, en promenade romantique, en fuite éperdue. Le *Nocturne* est le repos nécessaire avant la *Valse* dont les tourbillons souples et incisifs, envoûtants et moqueurs, ne vous laissent aucun répit. Suit la *Parade.* Il faut emboîter le pas et marcher comme « les petits pompiers qui vont à l'exercice », jusqu'au *Final* que scandent batterie, percussion, piano et sifflet, tandis que cordes et vents vous saisissent dans le souffle de leur galop effréné. Le feu d'artifice est aussi éblouissant que la verve du compositeur.

DONOGOO

Louis Jouvet qui, avec l'auteur de *Donogoo* (1930), avait pressenti Jacques Ibert pour écrire la musique de scène de la pièce, avait tenu à prévenir le compositeur « Romains est un dur !... ». Or, Jules Romains fut pleinement satisfait. Il écrivit : « Si j'ai demandé à Jacques Ibert de bien vouloir se charger d'écrire une musique de scène pour *Donogoo,* c'est que je le considère comme un des musiciens les plus éminents et les plus ingénieux à la fois de la jeune école française. La musique de scène, en général, est un art difficile. Il a séduit de très grands compositeurs, et ils se sont plu à y donner leur mesure : Beethoven, Bizet... Mais en particulier la musique de scène de *Donogoo* exigeait des qualités rares et diverses. Il y fallait tour à tour de la puissance et de la légèreté ironique, le don d'évocation réaliste et une subtile fantaisie. Il fallait surtout savoir plier les libres mouvements de l'invention musicale au rythme d'un spectacle réglé avec autant de rigueur qu'une manœuvre d'escadre, et que pourtant la liberté eût l'air intacte, l'inspiration aisée et même capricieuse. Voilà le tour de force qu'accomplit d'un bout à l'autre la partition de Jacques Ibert. Elle y ajouta une prouesse plus spécialement technique : l'emploi d'un orchestre de dix instruments dont les ressources sont si bien dosées qu'il nous donne l'illusion d'une riche symphonie ».

L'histoire se déroulant tant à Paris qu'en Amérique du Sud, et dans les principales escales du monde, certaines ambiances étrangères furent évoquées avec bonheur par Ibert. Entre autres,



Jacques Ibert et Jean Cocteau au Cap Ferrat (Mars 1953).



Le piano et le masque mortuaire de Jacques Ibert.

(Photo Angus D. Lajeunesse)

le cabaret du port de Marseille, le canal du port d'Amsterdam ; le bar automatique de San Francisco et le port de Saïgon où se distille une mélopée annamite.

La suite, tirée de cette musique de scène, et qui prit le titre de *Suite Symphonique Paris 32,* n'a retenu que des tableaux bien parisiens : *Métro, Faubourgs, La Mosquée de Paris, Restaurant au Bois de Boulogne, Le Paquebot « Ile-de-France » dans la vitrine* et *Parade Foraine.*

SUITE ÉLISABÉTHAINE

Dépassant de beaucoup le simple cadre d'une musique de scène, pour la représentation du *Songe d'une Nuit d'Eté* de Shakespeare, donnée par Lily Pastré, la *Suite Elisabéthaine* (1942) est l'important support musical d'un spectacle chorégraphique, plastique et dramatique complet. La partition de Jacques Ibert est écrite pour orchestre d'instruments à vent, six violons, trois alti, harpe et voix de femmes. Dans cet ensemble le compositeur trouvait ces teintes pastel légèrement acidulées, où pouvaient trancher les bleus vifs des bois et les ors des cuivres. Quatre, parmi les neuf parties de la suite, comportent l'orchestration de pièces de virginalistes anglais du XVIe siècle. De John Blow, dans l'*Introduction* aux claires fanfares ; de John Bull pour la très gracieuse *Entrée* : d'Orlando Gibbons qui donne le thème noble d'un *Cortège* en forme de choral et d'Henri Purcell qui suscite

un *Final* assez imprévu. Citons encore la courte évocation d'une *Chasse* ; la *Chanson des Fées,* berceuse aux timbres et aux harmonie subtiles, agrémentés de souples voix féminines, dont une soprano solo ; une *dancerie* en forme de scherzo ; un *scherzo* en forme de dancerie à quatre temps ; et un ravissant *nocturne* qu'éthèrent des chœurs vaporeux.

ŒUVRES RADIOPHONIQUES

Une musique écrite spécialement pour être diffusée par des voies mécaniques, électriques ou électroniques, c'est-à-dire enregistrée au préalable sur disque ou bande magnétique, autorise, voire nécessite souvent l'utilisation de procédés et de techniques particulières que le compositeur ne doit point ignorer. Ici encore, Ibert a su parfaitement s'adapter. Il a même enrichi ses partitions « radiophoniques » de séduisantes trouvailles sonores. On ne peut que regretter dans ce domaine que son champ d'action ait été limité au Studio de Lausanne, si l'on excepte pour les ondes françaises, en 1942, la musique de *La Tragique Histoire du Docteur Faust* de Marlowe, adaptée par Boissy. Beaucoup plus importante fut sa collaboration avec William Aguet pour un opéra-bouffe radiophonique *Barbe-Bleue* (1943) dont le succès incita la R.T.F. à en donner une nouvelle diffusion

(14-8-1945). C'est dans cette partition que figurent les *Deux Chansons de Melpomène,* tendres et ironiques, ainsi que le *Quintette de la Peur,* malicieusement lugubre. En 1948 la même collaboration donne le jour radiophonique à un *Don Quichotte de la Manche,* « Evocation de Cervantès ». René Delange, dans la *Tribune de Genève* écrit : « Ibert, dans cette évocation du destin du chevalier à la triste figure renouvelait aussi souvent qu'il le fallait la morphologie de son discours et découvrait infailliblement la logique de l'accent, la logique de l'image, la logique de la situation. Des tableaux nombreux et différents formaient une frise sur un texte preste et varié de William Aguet ». Celui-ci écrivit encore les textes de dessins animés radiophoniques, *Les Aventures de Brô et Tiss,* dont Ibert signa la musique. Une quatrième collaboration pour la scène cette fois, avec *Les Aventures d'Ulysse,* resta malheureusement à l'état de projet.

" SON ET LUMIÈRE "

La musique des spectacles « Son et Lumière » pose un problème tout différent que Jacques Ibert a non moins brillamment résolu. Il s'agissait en effet de composer pour la masse, en tenant compte du volume sonore de la diffusion, qui est une véritable servitude. « C'est un procédé d'écriture très particulier, a dit

le compositeur. Mais en utilisant des effets spéciaux, le musicien doit procéder avec suffisamment de clarté et de simplicité pour que le public s'associe à la forme d'expression désirée ». Ainsi, dès 1937, pour les *Fêtes de l'eau et de la lumière* de l'Exposition Internationale, a-t-il composé une musique appropriée : *Fête Nationale* amalgamant les chants patriotiques et les musiques militaires. Il a aussi participé à la réalisation des spectacles nocturnes du château de Versailles (1953), avec Jean Cocteau et André Maurois, et du château de Vincennes (1954), avec André Chamson.

MUSIQUE DE FILM

Jacques Ibert, dès son enfance et, d'une façon plus positive, dès ses débuts de musicien — nous avons dit quelles avaient été ses improvisations de pianiste compositeur au temps du « muet » — eut toujours un penchant marqué pour le cinéma. Entre *S.O.S. Foch* (l'un des tout premiers films parlants) et *Marianne de ma jeunesse* (1954), il signa plus de soixante partitions. Il possédait la première qualité requise pour ce genre de travail : il savait s'adapter avec intelligence. Il ne se faisait cependant pas d'illusions : « A de très rares exceptions près, ces musiques tombent obligatoirement dans l'oubli avec le film. La qualité d'une partition destinée à accompagner un film n'a forcément

rien à voir avec la qualité de celui-ci ». Mais il aimait ce travail délicat : « Je me suis toujours attaché à résoudre ce difficile problème : la meilleure utilisation de la musique au service de l'image. Certes, Maurice Tourneur a un jour lancé cette boutade que la meilleure musique de film était celle qui ne s'entendait pas. Mais il ne fallait pas le prendre à la lettre. Cela signifiait que la musique ne devait en aucun cas prendre le pas sur l'image ». « Il est un fait, a dit le compositeur, qu'au cinéma, si le spectateur « écoute » la musique avec l'oreille, il l' « entend » avec l'œil et c'est dans la satisfaction qu'il éprouve dans l'accord parfait de la vue et de l'ouïe qu'il juge de la valeur de la partition. Mais il ne faut surtout pas tout subordonner à ce synchronisme ». Ibert d'ailleurs était très séduit par la diversité des tâches que le cinéma imposait. Il s'est amusé, ingénié à multiplier ses manières d'écrire et, partant, ses méthodes de travail. « Le cinéma, disait-il, c'est mon laboratoire »,

On peut détacher d'une longue liste de films ceux dont les partitions possèdent musicalement un intérêt particulier, et dont nous avons plus longuement parlé par ailleurs. *Don Quichotte* de Pabst, avec Chaliapine en vedette (1932). Plusieurs réalisations de Duvivier : *Les cinq gentlemen maudits* (1931), *Golgotha* (1935), *La Charrette Fantôme* (1939), *Panique* (1946), *Marianne de ma jeunesse* (1954). *Kœnigsmark* de Tourneur (1935) et *Courrier-Sud* de Fescourt (1936). Deux grandes réussites de Chenal : *L'Homme de nulle part* d'après Pirandello (1936) et *La Maison du Maltais* (1937). Egalement *Macbeth* d'Orson Welles (1948) et *Invitation to the Dance* de Gene Kelly (1952). Citons encore, par ordre chronologique : *Les deux*

Orphelines, Le Héros de la Marne, Maternité, Le Coupable, Piège, Feu, Le Patriote, Angélica, Thérèse Martin, La Comédie du Bonheur, Les petites du quai aux fleurs, Le Père Serge, La Fiancée des Ténèbres, Félicie Nanteuil, etc...

CONCERTOS

Les concertos, dans la production de Jacques Ibert, occupent une place à part. Au nombre de cinq, écrits entre 1925 et 1949, ils sont par leur essence, leur structure et leur langage, beaucoup plus éloignés des œuvres symphoniques du musicien que de ses ensembles de musique de chambre. Cela tient sans doute à ce que le caractère du « spectacle sonore », foncièrement pictural, des grandes partitions orchestrales, ne se retrouve guère dans ses concertos, conçus comme des jeux instrumentaux de musique pure. Il s'y affirme également, de la plus claire façon, la prédilection d'Ibert pour les vents. Il faut d'ailleurs s'attacher à leurs titres exacts : *Concerto pour violoncelle et orchestre d'instruments à vent* (1925) ; *Concerto pour flûte et orchestre* (1934) ; *Concertino da camera pour saxophone-alto et onze instruments* (1935) ; *Capriccio pour dix instruments* (1937) que l'on doit considérer comme un important concertino et *Symphonie concertante pour hautbois et orchestre à cordes* (1949). La diversité

même de leurs formes dévoilent les intentions du compositeur. Elle rappelle celle, exceptionnelle à l'époque, des *Brandebourgeois* que Bach s'était ingénié à imaginer pour une formation de solistes d'élite. Si, pour ces raisons, il semble difficile de comparer ces cinq œuvres entre elles, on pourrait cependant leur trouver deux facteurs communs. La coupe classique des mouvements : rapide, lent, rapide ; et le souci de l'efficacité des thèmes, selon les critères exposés par le musicien lui-même : « J'ai donné à mes instruments, dans mes concertos, des thèmes qui répondaient à leurs qualités sonores, et qui respectaient leurs possibilités d'expression ». Remarquons enfin qu'il faudrait bien se garder de rechercher à travers ces concertos une évolution symptomatique des « manières » d'Ibert entre les dates extrêmes de composition. Ces cinq œuvres se complètent sans pouvoir être différenciées quant à leur style.

CONCERTO POUR VIOLONCELLE ET ORCHESTRE D'INSTRUMENTS A VENT

Dédié à Roland-Manuel, ce Concerto (1925) exploite au maximum, jusqu'à l'agressivité, le double contraste : soliste-orchestre, cordes-instruments à vent. Jacques Ibert semble avoir pris un malin plaisir à confier au violoncelle un rôle inhabituel : celui d'un méchant qui va jusqu'à se moquer, avec quelle ironie !, de lui-même. Les vents d'ailleurs, dans cette lutte, s'en donnent

à cœur joie. Quant aux titres des mouvements, ils sont assez trompeurs. La *Pastorale* initiale est au fond peu agreste. Le soliste malmène les vents qui se pressent dans une contexture polytonale volontaire. Dans la *Romance,* le violoncelle, après avoir exposé son thème, laisse l'orchestre s'affirmer rythmiquement. Une cadence précède un nouveau combat où la fureur du soliste se changera en humour, quand il deviendra exagérément expressif, jusqu'au retour d'un dialogue assez véhément. La *Gigue* finale, très animée nous fait assister, après une prise de position du violoncelle en arpèges, à un nouveau conflit au sein de l'orchestre qui, en ordre dispersé, s'épuise contre le soliste. Une ultime cadence de celui-ci nous amène cependant vers une réconciliation générale, très vive et brillante, comme une marche victorieuse.

CONCERTO POUR FLÛTE ET ORCHESTRE

Voici l'une des pièces maîtresses du répertoire des flûtistes (1934). Dédiée à Marcel Moyse qui en fut le créateur, l'œuvre fut bien pensée pour l'illustre interprète, faisant appel aux sonorités les plus expressives tout en autorisant la plus éblouissante des techniques, sans aller toutefois en deçà de la pure musicalité. Le premier des trois mouvements, un *allegro* à 2/4 avec de brèves incursions rythmiques ternaires, construit sur deux thèmes larges, l'un staccato, l'autre très souple, suscite un dialogue très

enjoué entre le soliste et les cordes et bois avec de fermes interventions d'une trompette et de deux cors. C'est une course tour à tour volontaire et gracieuse, toujours élégante. Au début de l'*Andante* à 3/4, la flûte expose un motif d'une grande délicatesse au-dessus du second thème du mouvement précédent, repris par les cordes. Sur un tapis onctueux de sonorités très douces, la flûte se promène rêveuse jusqu'à ce que l'enthousiasme la saisisse. Intense, passionné, un chant s'élève. Puis il décroît, retrouvant le calme initial. Le troisième mouvement, *Allegro Scherzando* au rythme accentué 3/4, 4/4, 3/4, est lui-même composé de trois parties importantes, dont la médiane *Moderato assai* à 2/4, expressive et détendue, contraste avec la fougue des deux autres. L'œuvre s'achève, après une brève cadence, comme une fusée de feu d'artifice qui reste suspendue en l'air. On comprend que ce troisième mouvement qui forme un véritable concertino ait été choisi comme morceau de concours au Conservatoire, l'année même de sa création.

CONCERTINO DA CAMERA POUR SAXOPHONE-ALTO ET ONZE INSTRUMENTS

Bien que l'intention première du compositeur ait été d'écrire une œuvre « da camera » pour douze instruments, soliste compris, (quatre bois, cor, trompette, cinq cordes) celui-ci autorise, pour

les exécutions à l'orchestre, d'augmenter le quatuor de quelques pupitres, ce qui précise bien l'importance donnée à chacune des parties de l'ensemble, et la nature des multiples agencements instrumentaux traités avec beaucoup de finesse. Ce *Concertino* est un enchantement, le saxophone n'ayant jamais ce rôle caustique, voire provocateur qu'il trouve souvent dans la musique de jazz. Il est seulement fait appel à la souplesse et à la légèreté de son expression, à la chaleur de ses sonorités. Le premier mouvement *Allegro con moto* aux rythmes très francs, est joyeux, décontracté, très chantant. Un calme passager permet ensuite au soliste de mieux se mesurer aux cordes, avant que reprenne un vif tourbillon dans lequel cordes et bois semblent se renvoyer le saxophone. Au *Larghetto* central, récitatif sombre mais point dramatique, s'enchaîne un *Animato molto* à 2/4, course poursuite entre deux thèmes que ponctue un troisième confié aux vents. Jeux d'adresse, enlacements rapides et renouvelés de tous les instruments, qui, après la cadence du soliste, reprennent, jusqu'à l'accord final, leur fuite éperdue (1935).

CAPRICCIO

Cela ne fait aucun doute, Jacques Ibert lui-même l'a bien précisé : « Dans mon *Capriccio,* chacun des onze instruments de la partition est presque toujours traité dans le style *concer-*

tant » (1937). Les solistes sont les suivants : flûte, hautbois, clarinette, basson, trompette, harpe, premier et second violons, alto et violoncelle ; ce quatuor à cordes pouvant être, ici encore, augmenté pour les exécutions à l'orchestre. L'œuvre est réellement celle d'un très grand orfèvre. L'élégance rivalise avec l'habileté jusque dans la moindre mesure. L'équilibre entre les différents instruments est prodigieux. Chacun a son rôle, et bien souvent celui qu'on n'attendait pas. Car, malicieux, Jacques Ibert mêle les trouvailles aux surprises. Le type même de la fausse improvisation. « L'esthétique de cette page, a dit le compositeur, obéit simplement à ma fantaisie du moment et elle échappe à tout procédé ou à tout système préconçu ». Ce qui étonne également c'est la légèreté de l'œuvre qui pétille comme un champagne frappé. On y peut distinguer trois parties qui se jouent sans interruption. Le thème principal, qui entraîne dans la ronde, étant formé d'un petit groupe rythmique de trois notes : un rire de lutin. *Allegro molto* à 2/4, la première partie est coupée par une sorte de trêve qui libère la plainte, longue et moqueuse, du basson. Suit un mouvement à 3/4 très fluide et caressant, où cordes et vents glissent et ondoient autour de la harpe, jusqu'à un *Lento* très prononcé qui prépare au magistral tournoiement de la fête finale. L'ultime surprise est réservée par une cadence de harpe à laquelle succèdent des appels du violoncelle, puis des violons, avant les dernières pirouettes apparentées aux toutes premières, évocatrices maintenant, par leur désinvolture, des mines d'une jolie femme qui, son caprice satisfait, battrait des mains, l'œil malin et le sourire aux lèvres.



Symphonie Concertante

pour hautbois
et orchestre à cordes

I

Allegro con moto (♩=138)

Jacques Ibert

SYMPHONIE CONCERTANTE POUR HAUTBOIS ET ORCHESTRE A CORDES

« Le *Quatuor* et la *Symphonie concertante* sont les deux ouvrages que j'ai le plus longuement médités ». En disant cela Jacques Ibert avouait l'importance qu'il reconnaissait à ces œuvres au lendemain de la création en France, aux Concerts Oubradous avec Pierre Pierlot en soliste, de sa *Symphonie concertante.* Celle-ci, du point de vue du métier, est sans doute sa partition la plus accomplie. Et si l'on concède à Ibert sa prédilection pour les vents, on ne peut s'empêcher de remarquer que ce sont les cordes qui l'ont conduit vers les aboutissements les plus parfaits. Paul Sacher, à qui l'œuvre est dédiée, désirait un concerto pour son illustre formation, alors que le compositeur pensait à une symphonie. Malgré une concession hybride, c'est bien Ibert qui a eu le dernier mot. Sa *Symphonie concertante* est un concerto grosso pour orchestre à cordes, avec hautbois. Les cordes ne sont pas traitées en quatuor. Chaque pupitre est divisé en deux parties distinctes, y compris les contrebasses, et les premiers solos sont fréquents. On pourrait être tenté de rapprocher cette œuvre du *Concerto pour violoncelle,* séduit par le parallélisme : vent solo contre cordes, et instrument à cordes soliste contre vents. Soit. Mais bien que le *Concerto pour violoncelle* se présente aussi comme une Symphonie concertante, le soliste y joue l'agressivité, à l'inverse du hautbois, dans la dernière œuvre, qui, se mêlant au jeu des cordes, et parlant le même langage qu'elles, ne cherche qu'à les enrichir. C'est une grande partition, au reste très belle

dans sa sévérité. La gravité de l'adagio ne saura pas se dissiper dans l'*allegro brillante* qui, malgré son titre, ne se laissera jamais dominer par un débordement extérieur. Et dans ce sens, cette *Symphonie concertante* datée Rome, 1948 - Versailles, 1949, est lourde de signification. Sur le plan technique, le compositeur a donné le commentaire suivant : « D'une écriture contrapuntique parfois assez complexe, l'œuvre comprend trois mouvements dont chacun adopte le principe de la coupe ternaire : exposition, développement, conclusion. L'*allegro con moto* initial débute par une courte séquence qui introduit l'élément rythmique et mélodique du thème principal exposé par le hautbois. Dans le développement, une nouvelle idée vient constituer l'épisode central qui amènera, en se juxtaposant rythmiquement à elle, la réexposition servant de conclusion. Une brillante cadence du hautbois termine ce premier mouvement. L'*adagio ma non troppo,* nettement expressif, comporte deux thèmes principaux dont le second, introduit dans le développement, est issu du premier et présente plus particulièrement les caractéristiques du lied. L'*allegro brillante* final est construit également sur deux thèmes de caractère différent, dont le développement se poursuit par un jeu de plus en plus serré d'imitations directes, contraires, et par diminution, où — à la manière de la fugue — ils semblent se fuir pour se retrouver, enfin conjugués, dans la dernière partie de ce troisième mouvement ».

CADENCES

Pour compléter ce chapitre consacré aux Concertos d'Ibert, il convient de mentionner les *Cadences* écrites par celui-ci pour les instruments à vent : deux *Cadences* pour le *Concerto pour basson et orchestre* de W.-A. Mozart, et deux autres *Cadences* pour le *Concerto pour clarinette et orchestre* du même Mozart.

MUSIQUE POUR PIANO

On est en droit de se demander pourquoi Jacques Ibert n'a pas sacrifié davantage au piano, qu'il connaissait si bien, libéré, contrairement à beaucoup, du souci de la virtuosité ? La qualité de son langage pianistique nous fait regretter qu'il ait réservé au clavier une si modeste place dans toute sa production.

Nous avons vu de quelle façon celui-ci avait dirigé les premiers pas du compositeur durant la première guerre. Après *Noël en Picardie* (1914) et *Le Vent dans les Ruines* (1915), Ibert avait écrit *six pièces* (1917) dans deux versions différentes, l'une pour le piano, l'autre pour la harpe : *Matin sur l'eau, Scherzetto, En barque le soir, Ballade, Reflets dans l'eau* et *Fantaisie.* Encore ne s'agissait-il là que de pages élégantes dans

lesquelles le musiciein s'efforçait, sans y réussir complètement, de se détourner des influences impressionnistes.

Le concours de Rome le débarrasse alors de celles-ci. Devant son piano, il trouve son propre style [4], neuf, original, disons même : définitif. Après les *Histoires* (1922), les *Rencontres* (1923) sont, au sens fort du terme, une révélation. A ces deux recueils s'ajoutera, mais beaucoup plus tard, un troisième, la *Petite Suite en quinze images* (1944). Entre-temps Ibert aura composé trois morceaux, qui, pour être de circonstances, n'en seront pas moins, chacun dans leur genre, de remarquables pièces d'orfèvrerie. Une *Française* (1926), écrite pour la guitare d'Andrès Segovia, a été en même temps pensée pour le clavier, et porte le sous-titre de « *Guitare* » *pour le piano* : c'est une page vive, efflorescente en ses trois brèves parties enchaînées. La *Toccata sur le nom d'Albert Roussel* (1929), ne dure peut-être que cinquante secondes. Mais il n'en fallait pas davantage à Ibert pour jongler sur ce rythme irrésistible, avec les modulations les plus inattendues et les plus raffinées. Une fleur éblouissante sur le tombeau du grand maître français — amateur lui aussi des coups de fouet marin. Rappelons enfin la charmante pièce enfantine écrite pour l'album des jeunes prodiges de 1937 : *L'Espiègle au village de Lilliput* [5].

4. Ibert considérait que le style et la personnalité dépendent du « pouvoir » et non pas du « vouloir ».

5. A propos des œuvres pour clavier d'Ibert, il convient de rappeler les *Trois Pièces pour grand orgue* (1917). La première, *Pièce Solennelle*, dédiée à sa femme a été exécutée au cours de la messe de mariage du compositeur. Marcel Dupré est le dédicataire de *Musette*, Nadia Boulanger de la dernière pièce, *Fugue*.

HISTOIRES

Au nombre de dix, ce sont moins des pièces descriptives que des évocations, des souvenirs empreints de la simplicité, de la poésie, de l'invention des belles histoires que l'on raconte aux enfants, à cela près qu'ils paraissent souvent voilés d'une indéfinissable nostalgie. Chaque titre n'apparaît qu'à la fin du morceau, écrit au-dessous de la dernière mesure et, comme par scrupule, entre parenthèses. Ce faisant, Ibert suivait l'exemple du Debussy des *Préludes*. Voici d'abord *La meneuse de tortues d'or...* douce et mélancolique, souple et gracieuse, avec l'allure lancinante des personnages d'Orient. Puis trottine *Le petit âne blanc...* « Je n'ai pas eu l'idée préconçue d'en décrire un, a avoué Ibert. Au retour d'une croisière où j'avais touché la Tunisie, patrie des petits ânes blancs, j'ai composé un morceau de piano dont la couleur générale et l'allure rythmique m'on suggéré, après coup, de l'intituler *Le petit âne blanc* ». *Le vieux mendiant...* redit sans fin sa tristesse et sa résignation tandis qu'une jeune anglaise frivole, *A giddy girl...*, fredonne une romance. *Dans la maison triste...* ce sont des ombres qui passent. *Le palais abandonné...* est plein de mystère. Mais voici une page alerte, colorée, avec son rythme volontaire à cinq temps : *Bajo la mesa... La cage de cristal...* contient mille merveilles qui ondoient, légères et gaies. *La marchande d'eau fraîche...* s'affaire, une chanson aux lèvres. Enfin *Le cortège de Balkis...* laisse entrevoir la grande reine que l'on promène, bercée par un rythme de danse souple et nonchalant.

Le succès des *Histoires* appela l'orchestration et les transcriptions pour divers instruments (flûte, saxophone, etc...). Arthur Hoérée en a adapté la totalité pour violon et piano, et Maurice Maréchal, pour violoncelle et piano. *Le petit âne blanc* est même devenu une mélodie, sur des paroles de Pierre Lorys.

LES RENCONTRES

Ibert les annonce comme une « petite suite en forme de ballet » (1923). Effectivement les cinq pièces offrent des rythmes bien caractérisés, et des thèmes très clairs dont les lignes unies et désunies se retrouvent sur des plans soigneusement calculés, presque carrés. Nous savons que très rapidement l'orchestration allait préparer leur promotion chorégraphique (1925). Du point de vue pianistique *Les Rencontres,* beaucoup plus colorées, touffues même, ne sont guère apparentées aux *Histoires* — nous l'avons précisé par ailleurs. Sans qu'il y ait d'ailleurs contradiction. Car ces recueils si différents retiennent tous deux, par instants, les ombres vivantes de Couperin ou de Rameau. Et cependant l'on ne saurait rattacher à la seule école du XVIIIe siècle les portraits, typiquement français, raffinés, spirituels jusque dans le détail, que nous proposent *Les Rencontres. Les Bouquetières,* légères et frémissantes évoquent plutôt le ballet second empire. *Les Créoles,* souples et lascives, ont retenu le rythme de la haba-

nera. *Les Mignardes* sont joyeuses ; mais leur gaieté effleure l'affectation, presque la préciosité. *Les Bergères* évoluent avec douceur, échangeant de tendres propos. *Les Bavardes* enfin montrent une alacrité qui côtoie la pétulance.

Les Rencontres N°s 1, 2 et 5 ont d'abord été orchestrées pour le concert sous le titre *Trois pièces de ballet.* Puis la version symphonique intégrale fut réalisée pour la danse. Il est peut-être intéressant de connaître les sous-titres donnés par Mme Nijinska, lors de la création à l'Opéra, aux cinq parties de sa chorégraphie des *Rencontres* : « *Prélude - Violes - Nègres - Duo - Finale* ».

PETITE SUITE EN QUINZE IMAGES

Lorsque l'on parlait à Jacques Ibert de cette petite suite pour les enfants (1943), il rectifiait toujours : « Pour les grands enfants ». En fait la simplicité de l'écriture est telle qu'il faut, pour traduire parfaitement le caractère de chaque pièce, une technique éprouvée. Etudes ? Exercices de style ? Ces images appartiennent à la plus pure littérature pianistique. Les titres indiquent le mouvement ou le rythme : *Prélude, Ronde, Le gai vigneron, Berceuse aux étoiles, Le cavalier sans soucis, Parade, La promenade en traîneau, Romance, Quadrille, Sérénade sur l'eau, La machine à coudre, L'adieu, Les crocus, Premier bal, Danse du cocher.*

MUSIQUE DE CHAMBRE

QUATUOR A CORDES

Nous avons dit les circonstances douloureuses dans lesquelles fut composé le *Quatuor,* de Rome à Antibes (1937-1942). Je ne pense pas que l'élaboration d'une autre œuvre d'Ibert ait réuni d'une façon plus étroite et plus positive l'homme, le musicien et le technicien. On sait que le quatuor est, en général, le plus bel aspect de l'abstraction musicale. Or celui d'Ibert reflète particulièrement la forme de discours qu'il appréciait et recherchait toujours. Ici, il a réussi à respecter les rigueurs du langage imposé par les cordes tout en exprimant une émotion profonde. « La dualité abstraction-affectivité, disait le compositeur, m'est extrêmement sensible ».

Le premier des quatre mouvements, *Allegro Risoluto,* comprend trois parties. A l'exposé de deux thèmes assez larges, très chantants, qui se poursuivent avec vivacité et franchise, succède un temps de repos, très calme, où le musicien paraît décrire avec tendresse un paysage matinal et ensoleillé. Puis le ton change, l'atmosphère est plus tendre, grave même, tandis que réapparaît le second thème, plus souple. Le deuxième mouvement *Andante assai,* le plus significatif de l'ouvrage, le plus beau peut-être de toute la production d'Ibert, accomplit du point de vue technique, comme du point de vue esthétique, « la synthèse du vécu et du construit ». Il repose sur deux phrases musicales qui se complè-

tent, se superposent parfois, se combinent même dans l'intensité du discours des quatre instruments. L'une, formée de deux groupes de croches, semble une plainte, timide, esseulée qu'exhale d'abord le second violon. L'autre phrase est le chant d'un être qui s'épanche sans toutefois se résigner. Le retour de la plainte conduit à une efflorescence polyphonique où se manifeste la passion, en dehors de toute violence ou colère : toutes les voix de la misère humaine y paraissent rassemblées. Succèdent un calme lourd, enfin une sorte de prière qui annonce l'attente. Après une telle manifestation de lyrisme contenu, les cordes devaient se taire. Tout autre discours eût été insupportable. Aussi, dans le troisième mouvement *Presto,* qui s'enchaîne subitement au précédent, Ibert se laisse-t-il aller au libre et très habile jeu du scherzo, tout en pizzicati. Le dernier mouvement *Allegro Marcato,* s'affirme comme un acte de foi, expression d'une volonté souveraine. Rapprochement singulier : exactement à la même époque, peut-être au même instant où Ibert reprenait et achevait son *Quatuor,* Honegger composait la *Symphonie N° 2* pour cordes et trompette, semblable d'allure dramatique et volontaire, et qui exhale les mêmes pathétiques accents.

TRIO POUR VIOLON, VIOLONCELLE ET HARPE

Le *Trio* d'Ibert (1944) est à son *Quatuor* ce que l'aquarelle est à la peinture à l'huile. Le style, lui, demeure rigoureusement

identique. Toutefois le matériau, différent, modifie la technique. D'où une esthétique, non pas opposée, mais complémentaire. Que le *Quatuor* soit traité « en profondeur » ne signifie pas que le *Trio* se présente comme une œuvre extérieure ou superficielle. Le *Trio* est plus aéré, traité avec plus de finesse ; ses teintes sont plus légères. Le pinceau de martre remplace la brosse de soie ; mais le coup de crayon de base est bien celui du même artiste.

Trois mouvements. Un *Allegro tranquillo* initial rassemble les trois instrumentistes dans un jeu souple, au libre balancement, à six ou sept temps. Suivent des ébats plus vifs, plus contrastés qui aboutissent au retour du premier tempo, davantage enjoué cependant. Le deuxième mouvement, *Andante sostenuto,* s'étale avec plénitude et chaleur, romance très expressive que distille amoureusement le violoncelle avant de se mesurer, plus passionné, au violon, cependant que la harpe enveloppe le riche contrepoint des cordes, le resserrant avec des liens subtils. Dans le final, *Scherzando con moto,* la harpe, très gaie, s'amuse avec ses deux partenaires qui cherchent en vain à se liguer contre elle. Après une nouvelle phase de ce jeu alerte et gracieux, où se mêlent la fantaisie et l'humour, où même de vifs propos sont échangés, une joyeuse poursuite entraîne nos instrumentistes vers de riants chemins.

INTERLUDES, ENTRACTE ET SOLOS

Savoir que les *Deux Interludes* pour flûte, violon et clavecin (ou harpe) (1946), ont été composés comme musique de scène

pour la pièce de Suzanne Lilar, *Le Burlador,* n'ajoute ou ne retranche rien à ces pages qui demeurent de la musique pure. J'y vois même, quant à leur « manière », certaines affinités, d'une part avec le *Quatuor,* en ce qui concerne le premier Interlude *Andante expressivo,* dramatique et réfléchi, et d'autre part avec le *Trio,* en raison de l'allure primesautière du second Interlude *Allegro vivo.* L'utilisation de la harpe ou du clavecin ne nous permet cependant pas, là encore, de nous prononcer sur l'inspiration de l'œuvre — XVIIIe ou XXe siècle ? — bien que la formation instrumentale soit la même que celle des *Pièces en concert* de Rameau. Même remarque, pour l'*Entracte* quelque peu antérieur (1937), allègrement confié à la saine virtuosité d'une flûte ou d'un violon et d'une guitare ou d'une harpe. Quel qu'il soit, ce duo épouse toutes les formes de la séduction instrumentale qui justifie bien sa popularité. Pour instruments à cordes solos, Ibert a composé d'abord un « *Tombeau de Chopin* », à l'intention du violoncelle. C'est une importante *Etude-Caprice* (1949) où se succèdent, dans une large partie centrale, entre deux *Moderato assai,* polonaise, nocturne et mazurka. Pour le même soliste, *Ghirlarzana,* adagio très expressif, contraste avec le rythme lancinant de *Caprilena* pour violon solo, les deux pièces étant dédiées à la mémoire de Natalie Koussevitzky (1951). Quant à *l'Aria* (1930), chef-d'œuvre du genre, il peut être mentionné ici encore puisqu'il s'adresse à la quasi-totalité des instruments à cordes ou à vent, ses adaptations ayant même été réalisées fort judicieusement pour duos ou trios.

INSTRUMENTS A VENT

Ce que nous avons dit, à propos des Concertos, trouvera ici son heureux complément. Jeune prix de Rome, Ibert affichait courageusement sa prédilection pour les instruments à vent, en leur consacrant son premier quatuor, au grand scandale des autorités académiques. Plus encore que par la diversité de leurs sonorités, qu'il avait toutes explorées, il était attiré par leur difficulté d'écriture. Il prenait également plaisir à réagir contre le goût de l'époque pour les cordes. Sur ces points précis, il se retrouvait avec Poulenc. Toutefois, Ibert eut toujours la sagesse, ou l'habileté, de ménager les instrumentistes tout en préservant l'esthétique des œuvres contre toutes les lourdeurs qui pouvaient résulter des techniques trop riches ou des développements trop savants. Il s'appliqua à n'écrire que des pièces relativement brèves, ce qui n'était d'ailleurs pas, bien au contraire, un critère de facilité. « Il n'y a pas d'aristocratie en art » disait Ibert. Au moins les instruments à vent, dirigés par ce musicien, impliquent-ils un raffinement, une élégance toute française, qui ne trompent pas. Ainsi le quatuor, intitulé *Deux Mouvements pour deux flûtes, clarinette et basson* (1922) (un hautbois remplace souvent la seconde flûte), s'imposa-t-il au grand public qui aurait eu mauvaise grâce à ne point aimer le slow-fox de la seconde partie, au même titre qu'un menuet au temps de Mozart. L'esprit d'Ibert, en passant ! On serait tenté de rapprocher trop volontiers le quintette, c'est-à-dire les *Trois pièces brèves* pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson (1930) des *Cinq pièces* pour trio

d'anches, hautbois, clarinette et basson (1935). Dans ces dernières, le souci polytonal est beaucoup plus grand malgré le plus petit nombre d'instruments. En particulier les deux mouvements lents, *Andantino* et *Andante,* contiennent une matière musicale très dense qui élimine toute arrière-pensée décorative. La *Sonatine pour flûte et piano* (1923) qui porte le titre bien choisi de *Jeux* (il en existe une version pour violon et piano), est construite avec une savante irrégularité qui laisse cependant aux protagonistes une chance égale dans leurs assauts harmoniques. *Animé,* le premier mouvement ralentit un moment sa course pour laisser aux duettistes le temps de s'expliquer. Quant au second mouvement terminal, *Tendre,* plus étendu, il passe du rêve à la réalité, avec une plaisante désinvolture avant de retourner à son insouciance première. Avec la *Pièce pour flûte seule* (1936), Ibert fait un royal cadeau au soliste qui librement — *a piacere* — pourra s'épancher, en modelant à loisir les formes et les sonorités de ce généreux *andante.* A côté de *Ghirlarzana* et *Caprilena,* la troisième pièce écrite pour la Fondation Koussevitzky est un *Impromptu pour trompette et piano* (1951). Le musicien ne cherche pas dans cet allegro à atténuer l'agressivité de l'instrument à vent face au clavier. Il donne au contraire à ce dernier un rôle de provocateur. Le basson, lui, dans la collection Fernand Oubradous, s'est vu attribuer *Carignane,* (1953), souple et chaude comme une romance italienne. Pour hautbois et piano, Ibert a adapté la deuxième *Escale* (1922). Rappelons enfin *L'Age d'or* (1935), pour saxophone alto et piano, la merveilleuse sarabande extraite du troisième tableau du *Chevalier errant.*

MÉLODIES

Jacques Ibert qui écrivit la presque totalité de ses mélodies durant les dix premières années de sa vie de compositeur, s'attachait davantage à la qualité des textes poétiques qu'au renom de leur auteur. « Je ne crois pas, disait-il, qu'un mauvais poème puisse être sauvé par la musique ». Il se méfiait par contre des poésies vers lesquelles il se sentait trop attiré. Il admirait, par exemple, Mallarmé d'une façon particulière. Mettre ses poèmes en musique était toutefois, selon lui, « une entreprise hasardeuse et difficile ». Il avoua du reste : « Quand j'entendis pour la première fois ce que Ravel avait composé sur des œuvres de ce poète, je fus émerveillé ». Et il renonça. Outre la sincérité de l'inspiration qui, d'ailleurs, ne s'opposait pas à son goût pour l'insolite poétique, le compositeur recherchait — on peut le redire ici — la franchise du langage et la justesse de l'expression, propres à susciter une musique qui eut ces mêmes qualités. Jamais Ibert n'a cherché à forcer le talent des chanteurs dont il connaissait admirablement les possibilités naturelles.

Les principales mélodies d'Ibert sont groupées en quatre recueils. Des *Trois Chansons* de son ami Charles Vildrac (1919-1921) se dégage une vitalité qui s'accommode d'une sensibilité continuellement en éveil. D'où un certain côté populaire, de bon aloi, assez net dans la première mélodie « *elle était venue...* ». Plus directe est la deuxième « *après minuit...* » tandis que « *comme elle a les yeux bandés...* » mêle l'humour au désenchantement. Ibert a écrit un accompagnement orchestral pour ces

Chansons. Tout autre est le second recueil, la *Verdure dorée* (1923), sur quatre textes que Tristan Derême a ciselés avec une subtilité qui fait, du réalisme de la description simple, l'image poétique la plus raffinée. Ibert, que cette dualité séduisait, dégage la ligne mélodique de l'accompagnement auquel il donne une réalité subjective propre. D'où un ensemble musicalement complet, d'une merveilleuse richesse harmonique.

Quittant ce que je me permettrai d'appeler le lied naturaliste, le musicien, avec les *Quatre Chants* (1927), devient incisif et cocasse. Il prend même plaisir à ironiser sur lui-même. Désinvolte, plus qu'amère, la *Romance* de G. Jean-Aubry nous invite sans trop de douceur à « narguer notre destin ». Des trois poésies de Philippe Chabaneix qui suivent, après *Mélancolie,* nocturne lunaire qui méritait bien d'être dédié à Tristan Derême, *Familière* est celle qui a inspiré à Ibert la mélodie la plus piquante et la plus inattendue. Le sel de mer s'y mélange au sel attique. *Fête Nationale* est aussi mordante qu'une trompette un 14 juillet. Le sourire moqueur du poète accompagne longtemps encore le rythme de la marche populaire.

Les Chansons de Don Quichotte (1931) n'ont leur équivalent nulle part. Pittoresques autant qu'expressives, on cherchera à expliquer qu'elles ont été écrites pour Chaliapine. Soit. Mais Ibert, je crois, les a surtout pensées pour Don Quichotte, leur conférant une allure populaire qui humanise le héros de légende. La *Chanson du départ* est écrite sur une poésie de Ronsard. Sorte de complainte héroïque très libre, sobrement accompagnée par des accords arpégés, elle atteint, par le dépouillement même de la ligne mélodique, à une rare grandeur. Les poèmes des trois

autres chansons portent la signature d'Alexandre Arnoux. Celle à *Dulcinée,* particulièrement originale, très colorée, évoque la romance espagnole. Vivement contrastée, elle unit la violence à la tendresse. *La Chanson du Duc* commence comme une ballade épique pour se muer en récitatif impétueux puis passionné. Quant à la *Chanson de la Mort,* à la fois par la simplicité et par la noblesse du discours où se reflète une infinie tristesse, elle est véritablement poignante. Rarement de tels accents dramatiques ont été trouvés, en dehors de tout cliché lyrique, et de toute exagération théâtrale. (Voir la discographie).

A ces groupes de mélodies et de chansons, il convient d'ajouter deux pages très curieuses, véritables petites merveilles lyriques. Victor Ségalen, auteur des textes, leur a donné pour titre : *Stèles orientées* (1925). Ibert en a fait deux pièces dramatiques à une voix, qui, par leur concision et leur mouvement d'une part, leur esprit d'autre part, ne sont pas sans rappeler les « Opéras-minute » de Darius Milhaud. Mais ici l'action est ramenée à un seul rôle, et l'orchestre d'accompagnement réduit à une flûte seule. Les histoires que racontent, plus exactement que jouent, les deux personnages, chanteur et flûtiste, ont une saveur extraordinaire. L'ironie du propos n'a d'égale que le raffinement extrême de l'expression musicale. Les deux *Stèles* n'ont pas de sous-titre ; mais elles commencent ainsi, l'une : « Mon amante a les vertus de l'eau... », et l'autre : « On me dit : vous ne devez pas l'épouser... ».

Parmi les mélodies de jeunesse, nous avions retenu *Jardin du ciel* de Catulle Mendès et *Chanson* de Maeterlinck (1910). Rappelons encore la *Canzone Madrigalesca,* duo de Francesca

Milani (1928), traité dans le style du XVIe siècle, et les *Deux chants de Carnaval* de Machiavel (1929), pour trois voix a cappella qui évoquent le petit monde des *Charlatans* et des *Vendeuses de Pommes de pin.* Pour trois voix également, mais à une tout autre destination, la célèbre *Berceuse du petit Zébu,* de Nino (1936) (dont il existe une seconde version poétique intitulée *Les Fleurs des champs*) fait toujours le bonheur des chorales de jeunes. Enfin n'omettons pas la *vocalise-étude,* forme originale de l'*Aria* d'Ibert (1930), qui a fait l'objet d'une multiplicité d'adaptations instrumentales ; ainsi que les airs divers qui ont été extraits de certaines musiques de scène, tels la *Chanson du rien* de Constantin Weyer (1930), la *Chanson de Fortunio* de Musset (1936), les deux *Chansons de Melpomène* et le *Quintette de la peur* tirés de *Barble-Bleue* de William Aguet (1943), la *Berceuse de Galiane* et la *Complainte de Florinde* d'Alexandre Arnoux (1951).

OPINIONS SUR JACQUES IBERT

ARTHUR HOÉRÉE.

« Je verrais naturellement en Jacques Ibert, le légataire des plus hautes vertus de l'auteur de *La Bourrée Fantasque* et je ne cède point à l'amitié si je pare sa jeune notoriété du titre de « Chabrier contemporain ». Il eût été regrettable d'ailleurs que le visage de la France musicale eût perdu parmi ses expressions multiples, son sourire ironique dont Ibert incarne la tradition bien plus que les quelques piliers de chapelle groupés autour de l'ombre de Satie. »

Le Revue Musicale (Juillet 1929).

ROLAND-MANUEL.

« J'entends encore Fernand Ochsé dire à Jacques Ibert après la première représentation d'*Angélique* : « Le sentiment le plus naturel que vous portent vos confrères est un sentiment d'en-

vie... ». Compliment à double sens. On est heureux de le réitérer au jeune maître du *Roi d'Yvetot.* Ce n'est pas l'envier que lui envier des dons si nombreux et si rares ; ce n'est pas l'envier que lui envier son talent. Voici le mot lâché, qui sonne si déplaisamment, si cruellement à mainte oreille de notre connaissance : le talent, il faut bien l'avouer, ne se porte plus guère. Il est suspect, et tandis qu'il se cache, le génie court les rues. »

Le Ménestrel (Février 1930).

RENÉ DUMESNIL.

« Jacques Ibert, comme dit le peuple, est un homme qui ne plaint pas sa peine ; mais il œuvre discrètement et se plaît à effacer la trace de ses laborieux efforts. Il ne se soucie ni de plaire, ni de scandaliser — comme tant d'autres qui ne dédaignent point l'éclat intempestif de la grosse caisse. ...Il se sert de tous les moyens nouveaux ; il est polytonal quand il lui plaît ; il est audacieux volontiers, il ne croit pas que le sentiment et la tendresse soient haïssables dans la musique, et partout il conserve une distinction d'esprit et une sûreté de goût qui le préservent des dangers où, d'autres, moins bien doués et moins instruits, seraient tombés. »

La Musique Contemporaine en France, T. II
(Armand Colin, 1930).

LOUIS BEYDTS.

« On a pu s'étonner — le mot n'est pas trop fort — de ne pas voir figurer plus souvent, durant ces derniers mois, le nom

de M. Jacques Ibert sur les programmes français, ceux-ci fussent-ils officiels. Sans doute y a t-il là un de ces mystères qu'il est préférable de ne pas élucider, dans l'intérêt même de ceux qui les ont ténébreusement machinés. La foule — payante cette fois — qui garnissait jusqu'au faîte la vieille salle où la « Neuvième » fut révélée à Wagner, a fait justice de cette insidieuse exclusive en acclamant frénétiquement l' « Ouverture de Fête ».

« Il y a profit, même en art, écrivait Barrès, à n'être point un imbécile ». Et comme M. Jacques Ibert est intelligent ! Dans cette « Ouverture » où resplendissent, étayées, d'une vigueur accrue, toutes les vivantes séductions propres à l'auteur des pittoresques « Escales », l'intelligence éclate à tous les moments, dans l'infaillible disposition instrumentale, dans la surprise opportune d'un accent harmonique, dans la savoureuse inflexion d'un contour mélodique... Cette musique est celle d'un maître, à qui rien n'est étranger de ce qui donne à l'art qu'il professe sa raison d'être et son prix essentiel. »

Comœdia (21 janvier 1942).

HENRI DUTILLEUX.

« De tous nos compositeurs, Jacques Ibert est certainement le plus authentiquement français. Il est aussi le chef incontesté de notre école contemporaine... L'art de Jacques Ibert échappe à l'épreuve du temps car il est, avant toute chose, essentiellement classique de forme. Mais quelle imagination dans l'ordre, quelle fantaisie dans l'équilibre, quelle sensibilité dans la pudeur... »

Jeunesses Musicales de France (15 février 1945).

EMILE VUILLERMOZ.

« Un musicien extrêmement complet vient, au milieu de ses contemporains inquiets et fureteurs, donner l'impression d'une sereine maîtrise... Conservant, au milieu des conflits du snobisme et de la mode et des bagarres de la Foire sur la place, le plus parfait sang-froid, Jacques Ibert, aussi éloigné de l'académisme que du « fauvisme » musical, sait user, quand il lui plaît, de la technique la plus hardie, mais ne prend jamais pour une fin ce qui, pour lui, n'est qu'un moyen. Lorsque les historiens de l'avenir entreprendront la lourde tâche de retrouver dans le labyrinthe de la musique française de 1950 le cheminement caché de notre pure tradition nationale, c'est un musicien comme Jacques Ibert qui leur permettra de reprendre en main le fil d'Ariane. »

Histoire de la Musique (Fayard, 1949).

RENÉ DELANGE.

« Une audace sans arbitraire, un effort tenace et calme qui s'appuie sur l'exemple des maîtres, tels furent les caractères constants (des travaux de Jacques Ibert)... Son apport au langage musical se mesure à la forme originale avec laquelle il conduit jusqu'à leur état de fusion, si j'ose ainsi m'exprimer, un développement en crescendo, un mouvement rythmique et le développement d'une phrase, dont on reconnaît vite les inflexions, comme on reconnaît celles d'un Fauré ou d'un Debussy. »

La Tribune de Genève (17 septembre 1949).

HENRY BARRAUD.

« Jacques Ibert... musicien d'esprit classique dans un langage moderne dont l'élégance de pensée et d'écriture ferait penser à un Mendelssohn transplanté à notre époque et usant avec une parfaite maîtrise de toutes ses acquisitions techniques. »

La France et la musique occidentale (Gallimard, 1956).

JACQUES FESCHOTTE.

« Ce qui frappe, dans l'attitude spirituelle comme dans la volonté créatrice de Jacques Ibert, c'est un caractère d'indépendance absolue. Il n'est pas possible de le classer dans tel ou tel groupe, dans une filiation délimitée : le compositeur et l'homme sont pareillement antidogmatiques, pareillement épris de liberté... Jacques Ibert — avec intérêt ou curiosité selon le cas — a examiné les nouveautés recherchées par certains compositeurs d'hier ou d'aujourd'hui. Mais il ne saurait confondre les expériences de technique sonore, si attachantes qu'elles puissent être, avec la musique elle-même et ses aspirations. »

Jacques Ibert (Ventadour, 1958).

ROBERT BERNARD.

« Il y a beaucoup plus de courage et d'abnégation qu'on ne pourrait croire dans la position esthétique de Jacques Ibert. Il n'est pas possible de pousser plus loin que lui le souci de l'indé-

pendance, le mépris des attitudes spectaculaires, de toutes les formes de l'imposture qui favorisent le succès, enfin, le refus inébranlable de se composer un personnage pouvant se définir en une formule simplifiée, fût-elle du plus gratuit arbitraire. Son indifférence aux impératifs de la mode est telle qu'il ne proscrit pas de son langage les procédés qu'utilisent et préconisent les diverses écoles sectaires... Si nul mouvement d'avant-garde ne peut le revendiquer et n'a intérêt à le soutenir, il n'est pas en meilleure posture vis-à-vis des défenseurs patentés de la tradition académique. Enfin, si son comportement esthétique ne permet pas de le définir en une brève formule, selon le principe du slogan commercial, il ne prête pas davantage à une opposition systématique et virulente. »

Histoire de la Musique, T. II (Nathan, 1961).

DARIUS MILHAUD.

« C'est vers 1912 que je rencontrai Jacques Ibert à la classe de Gédalge au Conservatoire. Il y avait également dans cette classe le cher Arthur Honegger qui devait devenir notre ami à tous deux. Nous avions pour Gédalge une profonde et déférente admiration, et ce maître incomparable nous témoigna une attentive sympathie en organisant pour nous trois, en dehors du Conservatoire, un cours d'orchestration qui nous passionnait... Jacques Ibert a su rester libre, sans attache aucune avec une de ces chapelles quelconques qui sont si nombreuses dans notre monde musical, et surtout il a su rester d'une sincérité admirable. »

Journal Musical Francais (5 mars 1962).

MARCEL LANDOWSKI.

« Dans la grande tourmente qui a secoué (et secoue toujours) la musique depuis le début du siècle, dans cette tourmente qui fait que les règles intangibles de l'harmonie sont bousculées, que les lois mêmes, découvertes au cours des âges et codifiées peu à peu depuis la Renaissance, sont tenues par beaucoup de professionnels comme lettres mortes, Jacques Ibert, au milieu des heurts et des batailles, fraternellement uni à Arthur Honegger, est demeuré solide, inébranlable, son charmant sourire ironique aux lèvres, fidèle à sa conscience, à son goût, à son métier qu'il savait merveilleusement. »

L'Information (5 octobre 1963).

GEORGES AURIC.

« Nous comprenons que l'œuvre de Jacques Ibert demeure inséparable de ces purs maîtres français dont la place très précise est à jamais assurée dans nos cœurs et dans nos esprits. Leur exemple, c'est de toute sa ferveur que l'a suivi Jacques Ibert. Il a su le reprendre, le continuer, revendiquer même le droit d'affirmer son goût pour nos musiciens du XVIe siècle, pour notre Opéra et notre Opéra-Comique, enfin pour ses aînés immédiats qui jetaient tous leurs feux à l'heure où il faisait ses classes et l'éclairèrent sans l'éblouir... « Io anche sono pittore » — « Moi aussi je suis peintre », disait Le Correge... Jacques Ibert, lui aussi, sans se départir de sa modestie, s'est affirmé musicien. Prenons-y garde... Sa musique, pour qui l'envisage de loin, semble

surtout exceller par l'achèvement et la perfection des proportions. A qui pénètre sa signification et sa portée, elle révèle sa profondeur et son humanité. »

Notice sur la vie et les travaux de Jacques Ibert
(Académie des Beaux-Arts, 26 juin 1963).

CLARENDON.

« Quand je compose, je travaille à me sentir heureux ». Cher Jacques Ibert, quand vous énonciez cette maxime, renouvelée de Valéry, une flamme joyeuse passait sur votre fin visage. Vous rassuriez du même coup tels de vos pensionnaires, sollicités par les tendances modernistes et leurs systèmes autoritaires, mais secrètement tentés de suivre les chemins de la liberté. Un homme libre, voilà ce que vous étiez. Et c'est peut-être pour vous faire expier cette audace impardonnable qu'on organise autour de votre musique un silence qui, tout compte fait, l'honore. »

Le Figaro (5 février 1967).

CATALOGUE
DES ŒUVRES DE JACQUES IBERT

1910 — *Deux Mélodies : Le Jardin du Ciel,* poésie de Catulle Mendès et *Chanson,* poésie de Maurice Maeterlinck. Chant et piano. (Leduc).

1914 — *Noël en Picardie*. Piano. (Heugel).

1915 — *Le Vent dans les ruines*. Piano. (Leduc).

1917 — *Trois Pièces pour grand orgue* : I. *Pièce Solennelle*. II. *Musette*. III. *Fugue*. (Heugel).

Six pièces pour harpe à pédales : 1. *Matin sur l'eau*. 2. *Scherzetto*. 3. *En barque le soir*. 4. *Ballade*. 5. *Reflets dans l'eau*. 6. *Fantaisie*. Les mêmes pour piano. (Leduc).

1919 — *Le Poète et la Fée*. Cantate. (Premier Grand Prix de Rome).

N.B. — Le minutage de plusieurs œuvres a été mentionné à titre indicatif. Il ne s'agit que d'un ordre de grandeur, Jacques Ibert ayant toujours laissé une certaine liberté à ses interprètes.

1920 — *La Ballade de la Geôle de Reading,* d'après le poème d'Oscar Wilde. Orchestre. Réduction pour piano à 4 mains ou à 2 mains. (25') (Leduc).

1921 — *Persée et Andromède, ou Le plus heureux des trois.* Opéra en deux actes de Nino d'après les Moralités Légendaires de Jules Laforgue. (54') (Durand).

1919-1921 — *Trois chansons de Charles Vildrac.* 1. *Elle était venue.* 2. *Après minuit.* 3. *Comme elle a les yeux bandés.* a) Chant et piano. b) Chant et orchestre. (10' 30) (Leduc).

1922 — *Escales...* Trois pièces pour orchestre. (18'). Transcriptions : a) Pour piano par l'auteur. b) N° II pour hautbois et piano (5'). c) Pour orchestre d'harmonie par Dupont des N°s II et III. (Leduc).

Histoires... Dix pièces pour piano. 1. *La meneuse de tortues d'or.* 2. *Le petit âne blanc.* 3. *Le vieux mendiant.* 4. *A giddy girl.* 5. *Dans la maison triste.* 6. *Le palais abandonné.* 7. *Bajo la mesa.* 8. *La cage de cristal.* 9. *La marchande d'eau fraîche.* 10. *Le cortège de Balkis.* (23') (Leduc).

Deux mouvements pour 2 flûtes, clarinette et basson. Version, sous le titre *Quatuor,* pour flûte, hautbois, clarinette et basson. Réduction pour piano à 4 mains. (7') (Leduc).
Canzone Madrigalesca. Deux voix et piano. (Heugel).

1923 — *Jeux.* Sonatine : a) Flûte et piano. b) Violon et piano. (5') (Leduc).

La Verdure dorée. Poème de Tristan Derème. 1. *Comme j'allais.* 2. *Tiède azur.* 3. *Cette grande chambre.* 4. *Personne ne saura jamais.* Chant et piano. (8' 30) (Leduc).

1921-1924 — *Les Rencontres...* Petite suite en forme de ballet pour

le piano. I. *Les Bouquetières*. II. *Les Créoles*. III. *Les Mignardes*. IV. *Les Bergères*. V. *Les Bavardes*. (13') (Leduc).

1924 — *Le Jardinier de Samos*. Musique de scène pour la comédie de Charles Vildrac. a) *Suite* pour flûte, clarinette, trompette, violon, violoncelle, tambourin et tambour militaire. b) Suite pour piano. (Heugel).

Deux Chants de Carnaval de Machiavel. Trois voix égales sans accompagnement. (Heugel).

Chant de Folie. Texte de Pasteur Vallery-Radot. a) Voix et orchestre. b) Voix et piano. (8') (Leduc).

Féerique. Orchestre. Réduction pour piano par l'auteur. (8' 30) (Leduc).

Trois pièces de ballet, extraites des *Rencontres*. Orchestre. I. *Les Bouquetières*. II. *Les Créoles*. III. *Les Bavardes*. (9') (Leduc).

1925 — *Concerto pour violoncelle et orchestre d'instruments à vent*. (13') (Heugel).

Deux Stèles orientées, de Victor Segalen. Chant et flûte. (5') (Heugel).

Orchestration des *Rencontres*. (17') (Leduc).

1926 — *Angélique*. Farce en un acte. Paroles de Nino. (50') (Heugel).

Transcriptions des *Histoires*. a) N°s 2, 4, 6 et 8 pour orchestre. b) N°s 1, 2, 3 et 8 pour orchestre d'harmonie par Clérisse. (Leduc).

Française. a) Pour guitare. b) « Guitare » pour le piano. (Leduc).

1926-1927 — *Quatre Chants.* I. *Romance,* poésie de G. Jean-Aubry. II. *Mélancolie.* III. *Familière.* IV. *Fête Nationale.* Poésies de Philippe Chabaneix. Chant et piano. (20') (Heugel).

1927 — *Valse* pour le ballet *L'Eventail de Jeanne,* en collaboration avec Auric, Delannoy, Ferroud, Milhaud, Poulenc, Ravel, Roland-Manuel, Rousse, Florent Schmitt. a) Orchestre. b) Piano. (Heugel).

1928 — *Le Roi d'Yvetot,* Opéra-comique en 4 actes. Livret de Jean Limozin et André de la Tourrasse. (1 h 35') (Heugel).

On ne saurait penser à tout. Musique de scène pour la pièce de Gérard d'Houville.

1929 — *Un chapeau de paille d'Italie.* Musique de scène pour la comédie d'Eugène Labiche. Suite pour orchestre de chambre sous le titre : *Divertissement* (1930). (Durand).

La Castiglione. Musique de scène pour la pièce en 3 actes de Gignoux.

Toccata sur le nom d'Albert Roussel. Piano. (0' 50") (Leduc).

1930 — *Le Stratagème des Roués.* Musique de scène pour la pièce en 5 actes de Constantin Weyer d'après Ben Johnson. Extrait : *Chanson du rien.* a) Chant et quintette à vent. b) Chant et piano. (1' 10) (Leduc).

Donogoo-Tonka. Musique de scène pour la pièce de Jules Romains. Suite pour dix instruments. Extraits orchestrés sous le titre *Suite Symphonique Paris 32* (1932).

Divertissement. Orchestre de chambre. (14') (Durand).

Trois pièces brèves. Flûte, hautbois, clarinette, cor, basson. (7') (Leduc).

Gonzague. Opéra-bouffe en un acte. Livret de René Kerdick d'après la pièce de Pierre Veber. (47') (Leduc).

Aria. a) « Vocalise-Etude » pour voix moyenne et piano. b) Deux voix égales. c) Violon et piano. d) Alto et piano. e) Violon, violoncelle et piano. f) Violoncelle et piano. g) Flûte, violon et piano. h) Flûte (ou hautbois), clarinette et piano. i) Clarinette en la et piano. j) Flûte et piano. k) Chant, flûte et piano. l) Saxophone-alto (ou basson) et piano. m) Petit orchestre. (4') (Leduc).

1931 — *Symphonie Marine*. Orchestre. (14'). Posthume. (Leduc).
Transcriptions des *Histoires* : a) Pour violon et piano par Arthur Hoérée. b) Pour violoncelle et piano par Maurice Maréchal. c) N°s 1, 3, 5 et 9 pour orchestre. d) N°s 1, 2, 4, 8 et 10 pour piano à 4 mains par l'auteur. (Leduc).

1932 — *Don Quichotte*. Musique du film de Pabst. Extraits : *Chansons de Don Quichotte*. 1. *Chanson du départ*, poésie de Ronsard, 2. *Chanson à Dulcinée*. 3. *Chanson du Duc*. 4, *Chanson de la mort*, poésies d'Alexandre Arnoux. a) Chant et orchestre. b) Chant et piano. (13') (Leduc).
Suite symphonique Paris 32. Suite d'orchestre. D'après la musique de scène de *Donogoo-Tonka*, pièce de Jules Romains. (Peters).

1933 — Transcription des *Histoires* pour flûte et piano. N°s 1, 2, 5, 8, 9 et 10. (Leduc).

1933-1934 — *Diane de Poitiers*. Ballet en trois tableaux d'Elisabeth de Gramont. Orchestre et chœurs. Réduction pour chant et piano par l'auteur. Extraits : Deux *Suites* pour orchestre (I, 18') (II. 25'), Transcription pour orchestre d'harmonie par Dupont. (Leduc).

1934 — *Concerto pour flûte et orchestre* (18'). Extrait : *Allegro scherzando* pour flûte et piano. (Leduc).

1935 — *Le Médecin de son Honneur.* Musique de scène pour la pièce en 3 actes d'Alexandre Arnoux d'après Calderon.

Le Chevalier Errant. Epopée chorégraphique en 4 tableaux d'après Cervantès. Scénario d'Elisabeth de Gramont. Texte et poésies d'Alexandre Arnoux. Orchestre, chœurs et 2 récitants (55'). Réduction pour piano par l'auteur. Extraits : a) Suite symphonique (28'). b) Transcription pour orchestre d'harmonie par Fayeulle. c) *Sarabande pour Dulcinée* pour orchestre (3'). d) *L'Age d'or* pour saxophone et piano. (Leduc).

Concertino da camera pour saxophone-alto et onze instruments. (13') (Leduc).

Cinq pièces en trio. Hautbois, clarinette et basson. (8') (L'Oiseau Lyre).

Golgotha. Suite symphonique tirée de la musique du film. (21') (Leduc).

1936 — *Pièce pour flûte seule.* (7') (Leduc).

Pastorale pour pipeaux. (L'Oiseau Lyre).

La Berceuse du petit Zébu et *Les fleurs des champs.* Poésies de Nino. Chœur à trois voix égales. (2') (Leduc).

Ouverture pour *Le 14 Juillet,* pièce en 3 actes de Romain Rolland, en collaboration avec Auric, Honegger, Koechlin, Lazarus, Milhaud, Roussel. Orchestre. (4'30) (Chant du Monde).

Le Chandelier. Musique de scène pour la comédie d'Alfred de Musset. Extrait : *Chanson de Fortunio.* a) Chant et orchestre. b) Chant et piano. (3').

1937 — *Fù Mathias Pascal* ou *L'Homme de nulle part.* Musique de film d'après la pièce de Pirandello.

Capriccio pour dix instruments. Flûte, hautbois, clarinette, basson, trompette, harpe, 1er et 2e violons, alto, violoncelle. (10') (Leduc).

L'Aiglon. Drame musical en 5 actes. En collaboration avec Arthur Honegger. Poème d'Edmond Rostand. Adaptation de Henri Cain. (1 h 40') (Heugel).

Liberté. Musique de scène pour une évocation dramatique en 2 actes de 24 auteurs et musiciens. En collaboration avec Roland-Manuel, Delannoy, Siohan, Lazarus, Honegger, Rosenthal, Landowski, Jaubert, Milhaud, Hoérée.

L'Espiègle au village de Lilliput. Pour l'Album *Expo 37* de Marguerite Long. Piano. (R. Deiss).

Fête Nationale. Pour les fêtes de l'eau et de la lumière de l'Exposition Internationale. Orchestre, fanfares et chœurs.

Entracte. Flûte (ou violon) et harpe (ou guitare). (3') (Leduc).

1938 — *Les Petites Cardinal.* Opérette en 2 actes, en collaboration avec Arthur Honegger. Livret de Albert Willemetz et Paul Brach, d'après le roman de Ludovic Halévy. (Choudens).

Deux Cadences pour le *Concerto pour basson et orchestre* de Mozart.

Transcription des *Histoires* pour saxophone et piano. Nos 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8 et 9. (Leduc).

1940 — *Le petit âne blanc.* Mélodie d'après la 2e *Histoire.* Poésie

de Pierre Lorys. a) Chant et piano. b) Chant et orchestre. (Leduc).

Ouverture de Fête. Orchestre. (15') (Leduc).

1937-1942 — *Quatuor à cordes.* Deux violons, alto et violoncelle. (21') (Leduc).

1942 — *Le Songe d'une Nuit d'été.* Musique de scène et ballet pour la pièce de Shakespeare. Version de concert sous le titre : *Suite Elisabéthaine.* Orchestre d'instruments à vent, 6 violons, 3 alti, harpe et voix de femmes. (26'). Extrait : Suite d'orchestre. (20') (Leduc).

La tragique histoire du Docteur Faust. Musique pour l'œuvre radiophonique de Gabriel Boissy d'après Marlowe.

Méphisto et Palmyre et *Effervescence.* Musique pour des sketches d'Agnès Capri et Jean Anouilh. En collaboration avec Auric, Kosma, Poulenc, Sauguet.

1943 — *Petite Suite en Quinze Images.* Piano. (Fœtisch-Zurfluh).

Barbe-Bleue. Opéra-bouffe radiophonique. Livret de William Aguet. Extraits : *Deux chansons de Melpomène* pour soprano et clavecin (ou piano). *Quintette de la Peur* pour voix et piano. (Heugel).

1943-1944 — *Trio.* Violon, violoncelle et harpe. (13') (Leduc).

1944 — *Antoine et Cléopâtre.* Musique de scène pour le drame de Shakespeare, adapté par André Gide.

1945 — *Les Amours de Jupiter.* Ballet en cinq tableaux sur un scénario de Boris Kochno. a) orchestre. b) Transcription pour piano par Irène Aïtoff. (27') (Salabert).

1946 — *Le Burlador*. Musique de scène pour la pièce en 3 actes de Suzanne Lilar. Extraits : *Deux Interludes* pour flûte, violon et clavecin (ou harpe). (8') (Leduc).

Charivari-Courteline. Huit actes. En collaboration avec Sauguet, E. Barraine, Auric, Milhaud, Delvincourt, Philippe Gérard.

1947 — *Don Quichotte de la Manche,* « Evocation de Cervantès ». Musique pour l'œuvre radiophonique de William Aguet.

1948 — *Macbeth*. Suite symphonique tirée du film d'Orson Welles. (Leeds-Sté Peter).

1948-1949 — *Symphonie concertante pour hautbois et orchestre à cordes*. (34') (Leduc).

1949 — *Les Aventures de Brô et Tiss*. Musique pour des dessins animés radiophoniques. Texte de William Aguet.

Etude-Caprice pour un « Tombeau de Chopin ». Violoncelle seul. (9' 30") (Leduc).

1950 — *The Triumph of Chastity*. Ballet de Ruth Page.

Impromptu pour trompette et piano. (2') (Leduc).

Caprilena. Violon solo. (Leduc).

Ghirlarzana. Violoncelle seul (Leduc).

Deux Cadences pour le *Concerto pour clarinette et orchestre de Mozart*. (Leduc).

1951 — *Le Cavalier de Fer*. Musique de scène pour la pièce d'Alexandre Arnoux. Extraits : *Complainte de Florinde*. (2' 30) et *Berceuse de Galiane*. (2' 40). a) Chant et orchestre. b) Chant et piano. (Leduc).

1952 — *Circus*. Ballet pour le film de Gene Kelly, *Invitation to the Dance*. (25'). (Sté Framel).

1953 — *A toutes les Gloires de la France*. Musique pour le spectacle « Son et Lumière » du Château de Versailles. Textes d'André Maurois et Jean Cocteau.

Louisville-Concert. Orchestre. (12') (Leduc).

Carignane. Basson et piano. (2' 30) (Collection Oubradous).

1954 — *Mille ans d'Histoire de France*. Musique pour le spectacle « Son et Lumière » du Château de Vincennes. Textes d'André Chamson.

1955 — *Symphonie N° 2*, premier mouvement. Titre posthume : *Bostoniana*. (5') (Leduc).

1956 — *Bacchanale*. Scherzo pour orchestre. (9') (Leduc).

1957 — *Hommage à Mozart*. Rondo pour orchestre. (5') (Leduc).

1958 — *Le Cercle fantastique*. Ballet. (Inédit).

Musiques de film. Seules sont mentionnées dans ce catalogue les musiques de film qui ont fait l'objet, en totalité ou en partie, d'éditions particulières ou d'exécutions au concert, en dehors de l'exploitation cinématographique. Se reporter au chapitre consacré, dans cet ouvrage, aux musiques de film.

DISCOGRAPHIE

I. — *POUR LES COLLECTIONNEURS*

Sélection de disques 78 tours.

Aria : Marcel Mule. Saxophone. (DEC 15.008).

Concertino da camera pour saxophone et 11 instruments : Marcel Mule. Orch. Sté Conc. Conservatoire, dir. Ph. Gaubert. (GRAMO DB 5062/63).

Concerto pour flûte et orchestre : M. Moyse. Orch. dir. E. Bigot. (GRAMO DB 1013/14).

Concerto pour violoncelle et orchestre d'instruments à vent : G. Marchesini. Sté Instr. à vent, dir. F. Oubradous. (GRAMO DB 11.140/141). (Accouplé à l'*Aria pour violoncelle*).

Divertissement : Orchestre de chambre, dir. J. Ibert. (GRAMO K 7573/74).

Donogoo : O.S.P., dir. J. Ibert. (ARTIPHONE Z 2008 et F 1017).

Don Quichotte - Quatre Chansons : Chaliapine. (GRAMO DA 1310/11).

Escales : Orch. Walter Straram. (COL LFX 17/18). Orch. Symph. San Francisco, dir. P. Monteux. (VICTOR 119.909.10).

Jeux : G. Kulenkampf, violon. (TELEF. A 2653).

Pièces brèves (trois) : Quintette à vent de l'Orch. Nat. R.T.F. (COL LFX 910).

Pièces en Trio (2) : Trio d'anches F. Oubradous (PAT PG 90). (5) : Trio d'anches de Paris. (O.L. 5).

Quatuor à cordes : Quatuor Lœwenguth. (GRAMO DB 11.180 à 82).

II. — *DISQUES MICROSILLONS* (33 t et 45 t)

Leurs débuts :

Jacques Ibert interviewé par Gérard Michel. Couplé aux *Deux Stèles orientées, Jeux, Quatuor à vent* (DEC 163.786).

Les Amours de Jupiter :

J. Ibert. Orch. Opéra de Paris, USA (CAP P 18004).

A toutes les Gloires de la France :

Spectacle « Son et Lumière ». Château de Versailles (PAT (45), EPM 1006).

Berceuse du petit Zébu :

« La Cigale de Lyon », dir. Ch. Wagner (ERATO 1073).
Psalette « A Cœur Joie », dir. M. Corneloup (ERATO 1082).
Maîtrise R.T.F., dir. J. Jouineau (PAT (45), ED 96 (33), DTX (45), ED 96 (33), DTX 30.309).
Chorale de la Vierge Fidèle (DMF (45) 16548).
Chorale « Des Résonances », dir. M. Ollendorf (SM 247).
Chorale « L'Alauda », dir. J. Chailley (SM 07).

Capriccio :

H. Swoboda. Orch. Symph. de Winterthur (DUC.-TH. LPG 8.489).

Carignane :

M. Allard, basson. F. Gobet, piano (PAT (45), G 1055 (33), ATX 112).

Le Chandelier « Romance de Fortunio » :

Marc et André, ch. Orch. dir. G. Delerue (ADES LA 503).

Le Chevalier errant :

G. Tzipine. Chœurs et Orch. Nat. R.T.F. J. Davy et O. Mallet récitants (COL FCX 435).

Circus :

J. Hollingsworth. Royal Phil. Orch. USA (MGM E 3207).

Clown's Dance :

Douglas Ganley. Orch. Symph. Londres. USA (HMV CLP 1409).

Concertino da camera pour saxo et onze instruments :

D. Deffayet, sax. J. Fournet. Orch. Lamoureux (EPIC LC 3478).
M. Mule, sax. M. Rosenthal. Orch. Phil. Paris (CAP CCL 7524). USA (COL 4990). USA (CAP L 8231).
V. Abato, sax. S. Schulman. Orch. Symph. USA (PHIL REC PH 103).

Concerto pour flûte et orchestre :

P. Lukas Graf. fl. V. Desarzens. Orch. Symph. Winterthur (CONC. HALL CHS 1.109, CLASSIC 6.212, SELECT A 17).
J.P. Rampal, fl. L. de Froment. Orch. Lamoureux (ERATO 3307, (stér) 50207).
J. Baker, fl. Antonini. Orch. Symph. USA (OXFORD 104).

Concerto pour violoncelle et orch. instr. à vent :

A. Navarra, Orch. Phil. Tchèque, dir. R. Ancerln (SUPRAPH. 140.01.01).

Deux Interludes pour flûte, violon et harpe :

J. Starke, fl. J.-W. Jahn, v. G. Herbert, h. (DA CAMERA SM 91.011).

Diane de Poitiers (version pour Harmonie) :

J. Maillot. Mus. des Equipages de la Flotte de Toulon (DUC-TH. 255.051).

Divertissement :

J. Barbirolli. Orch. Hallé. (HMV ALP 1244).
R. Desormière. Orch. Sté Conserv. Paris (DEC LW 5383, LXT 2868).
A. Fiedler. Boston « Pops » Orch. (RCA 530.235, (stér.) LSC 2084).
J. Martinon. Orch. Sté Conserv. Paris (DEC LXT 5612 (45), CEP 681, ACD ADD 144, (stér.) SDD 144).
E. Ormandy. Orch. Philadelphie (CBS 5849). USA (COL 5849 (45), MS 6449).
F. Slatkin. The Conc. Arts Orch. (CAP P 8270).
C. Surinach. Orch. MGM (MGM E 3514).
H. Swoboda. Orch. Symph. Winterthur (DUC.-TH. LPG 8.489).

Don Quichotte - Quatre chansons :

F. Chaliapine. Orch. dir. J. Ibert (VSM FALP 50029, COLH 141).
R. Lemeni, ch. G. Favoretto, piano (CETRA 50076).

Entracte (flûte ou violon et harpe ou guitare) :

J. Castagner, fl. E. Fontan-Binoche, h. (DEC 164.113, (stér.) SXL 30113).
J. Starke, fl. G. Herbert, h. (DA CAMERA. SM 91.011).
Ch. Lardé, fl. M. Cl. Jamet, h. (ERATO LDE 3326, (stér.) STE 50226).
W. Tripp, fl. K. Ragossing, g. (RCA 430.182, (stér.) 440.182).
M. Ruderman, fl. L. Almeida, g. (CAP P 8406). USA (OXF. 104).
P. Fontanarosa, v. M. Dintrich, g. (BAR 990.009).

Escales :

Ch. Munch, Orch. Symph. Boston (RCA 630.446, (stér.) 640.511, LSC 2111).
E. Ormandy. Orch. Philadelphie (CBS (USA COL) 5878, (stér.) 6478).
A. Rodzinski. Orch. Phil. New York (COL FC 1.003).
L. Stokowsky. Orch. Nat. R.T.F. (CAP P 8463).
L. Stokowsky. Orch. Symph. USA (RCA-VICT LM 151).
J. Fournet. Orch. Lamoureux (45), FON 495.022 (33), EPIC LC 3478).
D. Mitropoulos. Orch. Symph. USA (COL ML 2093).
P. Paray. Orch. Symph. Detroit. USA (MER MG 50056).
J. Ibert. Orch. Opéra Paris. USA (CAP P 18004).

Histoires :

Jean-Noël Barbier, piano (FID 34.004).
Ginette Doyen, piano (VEGA C 37 A 52, (45) C 375.219).
Menahem Pressler, piano (PARLO PMC 1027).
Le petit âne blanc : Jacha Heifetz, violon (RCA 635.051, (stér.) 645.051).

Impromptu pour trompette et piano :

R. Delmotte. R. Beaufort (VEGA S 244).

« Jeux ». Sonatine pour flûte et piano :
L. Lavaillotte. Fr. Gobet (DECCA 163.786).

Louisville Concert :
R. Whitney. Orch. Louisville. (Lou 545-5, COL KL (USA) ML 5039).

Mille ans d'histoire de France :
Spectacle « Son et Lumière », château de Vincennes (PAT (45) EPM 1007).

Pastorale (Quatuor de Pipeaux) :
Quatuor Syrinx (ERA (45), LDEV 492 (33), LDE 1076).

Pièce pour flûte seule :
Severino Gazzelloni (VEGA S 173).

Pièces brèves pour quintette à vent (3) :
Quint. Orch. Nat. R.T.F. (COL FCX 219).
Ens. Instr. vent Paris (VEGA 37).
A. Jaunet, A. Lardrot, G. Coutelen, R. Chevalier, H. Bouchet (FIDEL 34.004).
J.-P. Rampal, J. Lancelot, P. Pierlot, G. Coursier, J.-P. Hongne (O.L 50122).
Czech Phil. Wind Quint. (SUPRA 20113).
Dennis Brain, ensemble (COL SX 1687).
New York Woodwind Quint. (CONT MC 20001).
Quint. vent Copenhague (DEC LXT 2.803).
Quint. vent USA (STRADIV. 606).
Quint. vent USA (ESOT. 505).

Pièces en trio (5). Hautbois, Clarinette, Basson :
Ens. instr. à vent de Paris (VEGA 37).
A. Lardrot, G. Coutelen, H. Bouchet (FIDEL 34.004).

Quatorze Juillet - Ouverture :
D. Dondeyne. Mus. Gardiens de la Paix (CHT DU MONDE 8.197).

Quatuor à cordes :
Quat. Parrenin (VEGA 4).

Quatuor à vent (flûte, hautbois, clarinette et basson). « Deux mouvements » :
Solistes du Quintette à vent de la Garde Républicaine (DEC 163.786, 193.659).

Scherzetto pour harpe :
Annie Challan (COL CCA 1102).
Lily Laskine (ERA EFM 42089, (stér.) STE 60019).

Deux stèles orientées (Voix et flûte) :
Jean Giraudeau, Lucien Lavaillotte (DEC 163.786).

Suite Elisabéthaine :
H. Swoboda. Orch. Symph. Vienne, Chœurs de femmes. Emmy Loose, ch. (DUC-TH. LPG 8.489).

Symphonie concertante pour hautbois et cordes :
P. Pierlot, ht. F. Oubradous. Orch. Ass. Conc. Chambre (PAT DTX 167).
J. de Lancie, ht. A. Previn. London Symph. Orch. (RCA 2945 USA), (RCA 645.082).

Trio pour violon, violoncelle et harpe :
R. Charmy, Ch. Bortsch, Jacqueline Ibert (PAT DTX 167).
J. Sanchez, P. Degenne, M. Cl. Jamet (ERA LDE 3252, (stér.) STE 50152 et EGR 4.004).
S. Schulman, A. Schulman, L. Newell (PHILHARM (USA) PH 102).

BIBLIOGRAPHIE

ECRITS DE JACQUES IBERT

Le Cinéma et la Musique (Excelsior, 3 novembre 1933).

Le Film sonore, doléances et suggestions (La Revue Musicale, décembre 1934). Repris sous le titre *Musique sur Pellicule* dans Cinéma 1943, collection Comœdia-Charpentier.

La Musique, langage universel (Musica, n° 1, avril 1954).

Notice sur la vie et les travaux de Guy Ropartz (Institut de France, 1956).

L'Avenir du Théâtre Lyrique (Revue l'Opéra de Paris, n° 18, 1959).

Introduction de l'Histoire de la Musique de Robert Bernard (F. Nathan, 1961).

Ecrits sur *Rossini* (Musique, nos 11-12, 15 septembre 1929), sur *Albert Roussel* (La Revue Musicale, novembre 1937), sur *Bela Bartok* (La Revue Musicale, n° 224, 1955), sur *Arthur Honegger* (Inter-Auteurs, n° 121, 1955).

ECRITS SUR JACQUES IBERT

R. ALOYS MOOSER : *Regards sur la musique contemporaine* (F. Rouge et Cie, Lausanne, 1947).

ALEXANDRE ARNOUX : *Jacques Ibert,* dans *De la musique encore et toujours* (Editions du Tambourinaire, 1946).

GEORGES AURIC : *Notice sur la vie et les travaux de Jacques Ibert* (Institut de France, 1963).

ALAIN BERNARD : *Dictionnaire des Musiciens Français* (Seghers, 1961).

ROBERT BERNARD : Dans *La Musique des Origines à nos jours* sous la direction de N. Dufourcq (Larousse, 1949).

ROBERT BERNARD : *Histoire de la Musique,* Tome II (F. Nathan, 1962).

GISÈLE BRELET : *Histoire de la Musique,* Tome II (Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1963).

JOSÉ BRUYR : *Dictionnaire des Contemporains* (Le Crapouillot, 1947).

JOSÉ BRUYR : *Jacques Ibert, Musicien de Paris* (Musica n° 19, octobre 1955).

CLAUDE CHAMFRAY : *Un entretien avec Jacques Ibert* (Guide du Concert, n° 8, 2 janvier 1953).

Lucien CHEVALIER : *Un entretien avec Jacques Ibert* (Guide du Concert, 19 avril 1928).

RENÉ DUMESNIL : *La musique contemporaine en France* (A. Colin, 1930).

GEORGES FAVRE : *Musiciens Contemporains* (Durand, 1953).

JACQUES FESCHOTTE : *Jacques Ibert* (Edit. Ventadour, 1958).

NINO FRANCK : *Voyage autour de Jacques Ibert* (Candide, 7 avril 1932).

BERNARD GAVOTY et DANIEL LESUR : *Pour ou contre la musique moderne ?* (Flammarion, 1957).

ANDRÉ GEORGE : *Jacques Ibert* (The Chesterian, vol. VIII, n° 59, décembre 1926).

ARTHUR HOÉRÉE : *Jacques Ibert* (La Revue Musicale, juillet 1929).

ARTHUR HOÉRÉE : *Jacques Ibert* (Eolus, New York, vol. IX, n° 1, janvier 1930).

PAUL LANDORMY : *La Musique française après Debussy* (Gallimard, 1943).

JACQUES LONCHAMPT : *Entre l'Opéra et la Villa Médicis, un musicien : Jacques Ibert* (Journal Musical Français, 9 février 1956).

RAYMOND LYON : *Entretien avec Jacques Ibert* (Guide du Concert, n° 83, 23 septembre 1955).

ROLAND-MANUEL : *Plaisirs de la Musique* (Editions du Seuil, 1947).

GÉRARD MICHEL : *Die Musik in Geschiehte und Gegenwart* (Bärenreiter, Kassel et Bâle, 1958).

GUSTAVE SAMAZEUILH : *Musicien de mon temps* (La Renaissance du Livre, Editions Marcel Daubin, 1947).

EMILE VUILLERMOZ : *Histoire de la Musique* (Fayard, 1949).

TABLE DES ILLUSTRATIONS

La couverture reproduit le fragment de la partition de la Symphonie Concertante *pour hautbois et orchestre à cordes.*

Antoine Ibert, père du compositeur .... 32_1

Jacques Ibert et sa mère .... 32_2

Jacques Ibert en marié normand .... 64_1

Jacques Ibert avec sa fiancée .... 64_2

Le compositeur dirigeant *Angélique* .... 96_1

Aux Etats-Unis en 1950 .... 96_2

Avec Jean Cocteau au Cap Ferrat .... 128_1

Le piano et le masque mortuaire de Jacques Ibert .... 128_2

TABLE

LA VIE 7

Premières notes 7
Une vocation 10
Savoir choisir 14
Au Conservatoire 18
Le Cinématographe 21
Un Opus I ? 22
1914-1918 24
Premières œuvres 27
Grand Prix de Rome 29
Mariage 31
Premières escales 33
Envois de Rome 34
Critiques 35
Une blague 38
La Ballade de la Geôle de Reading 40

Persée et Andromède 41
Le petit Ane blanc 42
Invitations aux voyages 43
Pour les vents et pour les voix 45
Deux années transitoires 47
Angélique et le Roi d'Yvetot 50
Divertissements 53
Trois grandes années 55
Don Quichotte 56
Ida Rubinstein et Alexandre Arnoux 58
Trois concertos 60
Contrastes 62
Retour à la Villa 64
Avec Arthur Honegger 66
Un bilan positif 68
1939-1944 70
Le Quatuor et le Trio 74
Fontainebleau, Rome et Versailles 77
Les deux Amériques 79
Nouveaux troubles de santé 80
Commandes américaines et françaises 82
Entretiens 84
A la tête de l'Opéra 85
Adieux 87

L'ŒUVRE 91

Une esthétique de la liberté 91
Musique symphonique 96

Ballets 105
Musique lyrique 113
Musique de scène 125
Œuvres radiophoniques 130
Son et Lumière 131
Musique de film 132
Concertos 134
Musique pour piano 143
Musique de chambre 148
Mélodies 154

OPINIONS SUR JACQUES IBERT 158

CATALOGUE DES ŒUVRES DE JACQUES IBERT 166

DISCOGRAPHIE 176

BIBLIOGRAPHIE 183

TABLE DES ILLUSTRATIONS 187

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 2 JANVIER 1968
SUR LES PRESSES
DE L'IMPRIMERIE WALLON
A VICHY

D.L., 1er-1968, — Editeur, n° 1791. — Imprimeur, n° 1183.

Monographies Seghers

TABLE ALPHABÉTIQUE

POÈTES D'AUJOURD'HUI (PA.)

	N°
Ady (Endre)	160
Albert-Birot (Pierre)	163
Alberti (Rafaël)	135
Annunzio (Gabriele d')	101
* Apollinaire (Guillaume)	8
* Aragon	159
Arghezi (Tudor)	104
Artaud (Antonin)	66
Ayguesparse (Albert)	162
Bandeira (Manuel)	132
* Baudelaire (Charles)	31
Béalu (Marcel)	133
Becker (Lucien)	86
Beniuc (Mihai)	149
Benn (Gottfried)	134
Bérimont (Luc)	143
Blake (William)	118
Blok (Alexandre) *épuisé*	61
Bodart (Roger)	157
Bosquet (Alain)	117
Bousquet (Joe) *épuisé*	62
Brauquier (Louis)	140
Brecht (Bertolt)	43
* Breton (André)	18
Brontë (Emily)	120
* Cadou (René Guy)	41
* Carco (Francis)	13
Carême (Maurice)	128
Carrera-Andrade (Jorge)	156
Carroll (Lewis)	29
Cassou (Jean)	165
Cavafy (Constantin)	113
* Cendrars (Blaise)	11
Césaire (Aimé)	85
Chabaneix (Philippe)	138
* Char (René)	22
Chevtchenko (Tarass) *épuisé*	110
Cingria (Charles-Albert)	170
Clancier (G.-E.)	166
* Claudel (Paul)	10
* Cocteau (Jean)	4
Corbière (Tristan)	23
Cros (Charles)	47
Cummings (E.-E.)	142
Dario (Rubén)	139
Daumal (René)	169
Desbordes-Valmore (M.)	46
* Desnos (Robert)	16
Dickinson (Emily) *épuisé*	55
Durry (Marie-Jeanne)	152
Elskamp (Max)	45
* Eluard (Paul)	1
Émié (Louis)	83
Emmanuel (Pierre)	67
Essenine (Serge)	65
Fargue (Léon-Paul)	19
Fiumi (Lionello) *épuisé*	90
Follain (Jean) *épuisé*	49
* Fombeure (Maurice)	57
Fort (Paul)	76
Fouchet (Max-Pol)	106
Frénaud (André)	37
Frost (Robert)	122
Genet (Jean)	148
Gezelle (Guido)	129
Gilson (Paul)	70
Goffin (Robert)	137
Goll (Claire)	167
Goll (Yvan) *épuisé*	50
Guillen (Nicolas)	111
Guillevic	44
Heine (Henri)	64
Hellens (Franz) *épuisé*	96
Hernandez (Miguel)	105
Hofmannsthal (Hugo von)	115
Hölderlin (Friedrich)	36
Hughes (Langston)	114
* Hugo (Victor)	27
Illyes (Gyula)	145
Iqbal (Mohammad)	107
* Jacob (Max)	3
* Jammes (Francis)	20
Jarry (Alfred)	24
Jimenez (Juan Ramon) *épuisé*	98
Jouve (Pierre Jean)	48

*Les volumes marqués * sont éventuellement accompagnés d'un disque 33 t/17 cm*

	N°
Klingsor (Tristan)	130
Kosovel (Srecko)	127
* Laforgue (Jules)	30
Larbaud (Valery)	100
La Tour du Pin (Patrice de)	79
* Lautréamont	6
Leopardi (Giacomo)	81
Libbrecht (Geo)	141
* Lorca (Federico Garcia)	7
Machado (Antonio)	75
Mac Orlan (Pierre)	26
Maeterlinck (Maurice)	87
Mallarmé (Stéphane)	94
Masson (Loys)	88
* Mauriac (François)	77
* Michaux (Henri)	5
Mistral (Frédéric)	68
Mistral (Gabriela)	103
Morand (Paul)	136
* Musset (Alfred de)	56
Neruda (Pablo)	40
* Nerval (Gérard de)	21
Nietzsche (Friedrich)	59
Noailles (Anna de)	116
* Noël (Marie)	89
Norge *épuisé*	52
Pasternak (Boris)	63
Paz (Octavio)	126
* Péguy (Charles)	60
* Péret (Benjamin)	78
Pessoa (Fernando)	73
Picabia (Francis)	146
Poe (Edgar-Allan)	39
Ponge (Francis)	95
Pons (Josep Sebastia)	97
Pouchkine	54
* Queneau (Raymond)	72
Rabemananjara (Jacques)	112
Ramuz (Charles-Ferdinand)	154
Renard (Jean-Claude)	155
Reverdy (Pierre)	25
Ribemont-Dessaignes (G.)	153
Richaud (André de)	147
Rictus (Jehan) *épuisé*	74
* Rilke (Rainer-Maria)	14
* Rimbaud (Arthur)	12
Romains (Jules)	33
Rousselot (Jean) *épuisé*	71
Saint-Denys Garneau	158
* Saint-John Perse	35
Saint-Pol Roux *épuisé*	28
Salmon (André) *épuisé*	53
Segalen (Victor)	102
* Seghers (Pierre)	164
* Senghor (Léopold Sédar)	82
* Soupault (Philippe)	58

	N°
Spire (André) *épuisé*	84
* Supervielle (Jules)	15
Tagore (Rabindranath)	80
Tardieu (Jean)	109
Thiry (Marcel) *épuisé*	124
Thomas (Dylan) *épuisé*	92
Toulet (Paul-Jean)	42
Trakl (Georg)	108
* Tzara (Tristan)	32
* Valéry (Paul)	51
Vallejo (César)	168
Vasto (Lanza del)	151
Verhaeren (Emile)	34
* Verlaine (Paul)	38
Vian (Boris)	150
Vildrac (Charles) *épuisé*	69
Vilmorin (Louise de)	91
Whitman (Walt)	9

POÉSIE ET CHANSONS

Aznavour (Charles)	121
Béart (Guy)	131
* Brassens (Georges)	99
Brel (Jacques)	119
Caussimon (Jean-Roger)	161
Ferré (Léo)	93
Leclerc (Félix)	123
Sylvestre (Anne)	144
Trenet (Charles)	125

ÉCRIVAINS D'HIER ET D'AUJOURD'HUI (E.H.A.)

Aubigné (Agrippa d')	25
Bellay (Joachim du)	3
Browning (Robert)	18
Byron (Lord)	21
Camoëns	14
* Chénier (André)	5
Coleridge	12
Dante	23
Dickens (Charles)	6
Donne (John)	15
Goethe	7
Gongora	13
Keats (John)	26
Kleist	28

	N°
Labé (Louise)	10
La Fontaine	20
La Rochefoucauld	22
Leconte de Lisle	27
Marot (Clément)	16
Novalis	9
Orléans (Charles d')	4
* Ronsard	1
Rutebeuf	24
Scève (Maurice)	11
Schiller	8
Shelley	17
Vigny (Alfred de)	19
* Villon (François)	2

CINÉMA D'AUJOURD'HUI (C.A.)

	N°
Antonioni (Michelangelo)	2
Astruc (Alexandre)	10
Becker	3
Bresson (Robert)	8
Bunuel (Luis)	4
Carné (Marcel)	35
Chaplin (Charles)	43
Clair (René)	17
Clément (René)	48
Cocteau (Jean)	27
Cukor (George)	33
Delluc (Louis)	30
De Sica (Vittorio)	39
Donskoï (Marc)	42
Eisenstein (S.-M.)	23
Epstein (Jean)	28
Fellini (Federico)	13
Feuillade (Louis)	22
Flaherty (Robert)	32
Ford (John)	46
Gance (Abel)	14
Godard (Jean-Luc)	18
Huston (John)	44
Ivens (Joris)	19
Kazan (Elia)	36
Keaton (Buster)	25
Lang (Fritz)	9
Linder (Max)	38
Losey (Joseph)	11
Lumière (Louis)	29
Mack Sennett	41
Malle (Louis)	24
Méliès (Georges)	1
Melville (Jean-Pierre)	20
Mizoguchi (Kenji)	31
Ophuls (Max)	16
Pabst (G.-W.)	37
Philipe (Gérard)	51
Poudovkine (Vsevolod)	40
Preminger (Otto)	34
Prévert (Les)	47
Renoir (Jean)	49
Resnais (Alain)	5
Rossellini (Robert)	15
Sternberg (Joseph von)	45
Tati (Jacques)	7
Vadim (Roger)	12
Vigo (Jean)	50
Visconti (Lucchino)	21
Wajda (Andrzej)	26
Welles (Orson)	6

DESTINS POLITIQUES (D.P.)

	N°
Adenauer	5
De Gaulle	4
Kennedy	3
Khrouchtchev	1
Mao-Tsö-Tong	2
Nasser	6

MUSICIENS DE TOUS LES TEMPS (M.T.T.)

	N°
Bach	8
Beethoven	6
Bizet	14
Brahms	15
Bruckner	13
Chausson	34
Chopin	10
Chostakovitch	1
Debussy	23
Dvorak	29
Falla	27
Franck	28
Haydn	3
Honegger	30
Liszt	5

	N°
Massenet	20
Menotti	26
Messiaen	21
Monteverdi	4
Mozart	25
Poulenc	7
Prokofiev	2
Ravel	11
Rossini	35
Roussel	32
Sauguet	33
Schubert	17
Schumann	16
Sibelius	22
Strauss	12
Stravinsky	18
Tchaikovsky	9
Verdi	24
Villa-Lobos	31
Vivaldi	19
Wolf (Hugo)	36

PHILOSOPHES DE TOUS LES TEMPS (P.T.T.)

	N°
Bachelard	13
Bakounine	25
Bayle	16
Berdiaeff	32
Bergson	21
Berkeley	35
Bouddha	1
Bruno (Giordano)	31
Calvin	12
Camus (Albert)	28
Condillac	26
Confucius	3
Cues (Nicolas de)	10
Descartes	24
Empédocle	27
Epictète	11
Gramsci	29
Hegel	2
Héraclite	17
Husserl	30
James (William)	33
Jaspers	37
Jaurès (Jean)	9
Kierkegaard	5
Leibniz	4
Lucrèce	34
Maimonide	20
Marcel (Gabriel)	22
Melanchthon	38
Montaigne	14
Platon	19
Russell	36
Sartre	23
Sénèque	8
Spinoza	6
Thomas d'Aquin (Saint)	15
Unamuno	7
Weil (Simone)	18

SAVANTS DU MONDE ENTIER (S.M.E.)

	N°
Aristote	12
Bernard (Claude)	6
Branly	13
Breuil (Abbé)	24
Broglie (Louis de)	33
Cavendish	19
Clausewitz	23
Cotton (Aimé)	34
Curie (Les)	14
Darwin	29
Descartes	30
Einstein	5
Fabre (Jean-Henri)	35
Fermi	18
Flammarion	22
Franklin	25
Freud	10
Heisenberg	31
Joliot-Curie	3
Lavoisier	21
Le Corbusier	20
Leriche *épuisé*	8
Mendeleiev	17
Metchnikoff	28
Monge	27
Nicolle (Charles)	4
Oppenheimer	7
Palissy (Bernard)	32
Pasteur	15
Pavlov *épuisé*	11
Perrin (Jean)	16
Piccard	9
Röntgen	26
Sedov	1
Teilhard de Chardin	2

THÉATRE DE TOUS LES TEMPS (T.T.T.)

	N°
Beckett	2
Brecht	6
Ionesco	1
Lorca	3
Shakespeare	5
Tchekhov	4

"Le mot système me fait horreur, et je fais le pied de nez aux règles préconçues". Placées tout entières sous le signe de la liberté, la vie et l'œuvre de Jacques Ibert n'avaient pas encore fait l'objet d'une étude approfondie. Le livre de Gérard Michel nous révèle le vrai visage d'un des musiciens les plus secrets de notre temps.



®